Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Princeton University Library
32101 080160763

Digitized by Google

N3
Y73
SAI
Vol. G

Library of

Princeton University.
Art Museum Library
Presented by
Allan Marquand
Class of '74

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

VI. JAHRGANG 1913

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

ABHANDLUNGEN

Heft 1: — Seite —

Durrer, Robert, Das Madrider Kardinalsporträt von Raffael und die Bildnisse Matthäus Schinners . . . . . 1—17

Brandt, Hermann, Eine Bilderhandschrift aus dem Kreise des Konrad Witz . . . . 18—26

Schaeffer, Emil, Ein Porträt und seine Tradition . . . . . 27—29

Heft 2:

Benziger, C., Initialen des Meisters I. H. V. G. (?) in einer Gratianausgabe von 1471 der Stadtbibliothek zu Bern (Inc. 1. 3) . . . . . 51—54

Uhde-Bernays, Hermann, Zu den Bildnissen Winckelmanns . . . . . 55—61

Meier, Burkhard, Drei Kapitel Dortmunder Plastik . . . . . 62 - 75

Heft 3:

Mayer, August L., Nuno Gonçalves . . . . . 95—98

Deneke, Günther, Magdeburger Renaissance-Bildhauer. — I. . . . . 99—110

Klaiber, Hans, Balth. Neumanns Bautätigkeit in Ellwangen . . . . . 111—117

Heft 4:

Escher, Konrad, Zu Lionardos Abendmahl . . . . . 137—144

Deneke, Günther, Magdeburger Renaissance-Bildhauer. — II.. . . . . 145—159

Willis, Fred. C., Ein Bild des Jan Abrahamsz Beerstraten und seine Vorlage . . . . 160—163

Simon, Karl, Tischbein-Bilder im Frankfurter Historischen Museum . . . . . 164—168

Heft 5:

Rosenthal, Erwin, Zu den Anfängen der Holzschnittillustration in Ulm . . . . . 185—199

Rintelen, F., Dante über Cimabue . . . . . 200—204

Deneke, Günther, Magdeburger Renaissance-Bildhauer. — III. . . . . 205—212

Heft 6:

Hartlaub, G. F., Zur Kenntnis der gotischen Plastik in Westfalen . . . . . 229—235

Markus, S., Anton Raphael Mengs und der Abenteurer Casanova . . . . . 236—244

Mitius, Otto, Dürers „Kirchdorf" . . . . . 245—253

Heft 7:

Winkler, Friedr., Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit . . . . 271—280

Grunewald, M., Die Stimmung in der venezianischen Malerei . . . . . 281—286

Lohmeyer, Karl, Barockarchitekten in Zweibrücken . . . . . 287—290

Heft 8:

Thode, Henry, Michelangelos Tonmodelle aus der Hähnelschen Sammlung . . . . . 309—317

Schinnerer, Johannes, Wolfgang Katzenheimer von Bamberg . . . . . 318—326

Major, E., Dürers Kupferstich „Die wunderbare Sau von Landser" im Elsaß . . . . . 327—330

Jantzen, Hans, Hendrick Aerts . . . . . 331—332

Heft 9:

Habicht, V. Curt, Zur gotischen Malerei Hildesheims . . . . . 347 - 353

Meier, Burkhard, Zur Mainzer Plastik des 15. Jahrhunderts . . . . . 354—359

Zucker, Paul, Raumdarstellung und Architekturwiedergabe bei Donatello . . . . . 360—373

Heft 10:

Justi, Ludwig, Lionello Venturi über Giorgione . . . . . 391—400

Planiscig, Leo, Studien zur Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrh. — I. 401—407

Ozzòla, Leandro, Bilder aus der Sammlung Messinger in München . . . . . 408—411

Liefmann, M., Karyatiden . . . . . 412—416

(RECAP)

SEP 17 1914 315050

Digitized by Google

Heft 11: — Seite —

Vollmer, Hans, François-Joseph Navez . . . . . 431—436

Semper, Hans, Über einige Kompositionsentlehnungen in der niederländischen Miniatur- und Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts . . . . . 437—447

Rothes, Walter, Die Verherrlichung der Eucharistie in der Blütezeit der spanischen Kunst . . . . . 448—452

Heft 12:

Leitschuh, Franz Friedrich, Hans Fries als Zeichner . . . . . 469—475

Mendelsohn, Henriette, Die Predelle Fra Filippos im Kaiser-Friedrich-Museum und ihr Gegenstück . . . . . 476—479

Gebhardt, Carl, Ein Porträt von Hans von Marées . . . . . 480—481

Digitized by Google

MISZELLEN

Heft 1:

Noch einiges über die Nationalität des Veit Stoß (Jan Ptaśnik), S. 30—31.

Dürer und Schedels Weltchronik (Zoltán Takács), S. 32.

Heft 2:

Der Hausbuchmeister Heinrich Mang und der Schnitzer Hans von Armsheim (K. Friedrich Leonhardt und Helmuth Theod. Bossert), S. 76—81.

Heft 3:

Die Künstlerurkunde der Miracolikirche zu Brescia (Benno Geiger), S. 118—119.

Antwort auf die Entgegnung der Herren Dr. Leonhardt u. Dr. Bossert (Leo Baer), S. 119—122.

In eigener Sache! (M. Loessnitzer), S. 122—123.

Heft 4:

Künstlerische Beziehungen zwischen Mainz und dem Pfalzgrafenhofe zu Heidelberg zur Zeit des Hausbuchmeisters (Franz Theodor Klingelschmitt), S. 169.

Nachtrag (Gebhardt), S. 169.

Heft 5:

Zu Hans Hesse (Karl Simon), S. 213.

Heft 7:

Porträts spanischer Infantinnen aus dem 16. Jahrhundert (August L. Mayer), S. 291 bis 292.

Heft 8:

Nachtrag (Carl Gebhardt), S. 333.

Heft 9:

Zu Melchior und Ohmacht (Karl Simon), S. 374.

Neues vom „Meister von Flémalle" (Firmenich-Richartz), S. 377.

Heft 11:

Kritische Bemerkungen zu Werken der Holländischen Schule im Leipziger Museum (Karl Lilienfeld), S. 453—454.

Heft 12:

Zwei verschollene Bilder Grünewalds? (Franz Theodor Klingelschmitt), S. 482.

Eine Arbeit von Goossen van der Weyden (V. Curt Habicht), S. 483.

REZENSIONEN

Adama van Scheltema, F., Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung (K. Freyer), S. 214.

Allgemeines Lexikon d. bildenden Künstler (H. W. Singer), S. 130.

Barrés, Maurice, Der Greco oder das Geheimnis von Toledo (G. Biermann), S. 462.

Baumgarten, F., Poland, F., Wagner, R., Die hellenistisch-römische Kultur (K. Hönn), S. 262.

Beiträge zur Forschung, S. 425.

Beschorner, Hans, Permoser-Studien (Chr. Scherer), S. 492.

von Boehn, Max, Lorenzo Bernini (G. Sobotka), S. 256.

Brandt, Hermann, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert (H. Theod. Bossert), S. 489.

Braun, J., Handbuch der Paramentik (O. Pelka), S. 462.

Burckhardt, Jakob, Briefe an einen Architekten (K. Gerstenberg), S. 219.

Bürger-Thoré, W., Französische Kunst im 19. Jahrhundert (W. Balzer), S. 36.

von Chledowski, Casimir, Rom (G. Biermann), S. 382.

Cohen, Walter, Führer durch das Bonner Provinzialmuseum (P. Schubring), S. 494.

Coulin, Jules, Der Maler Frank Buchser (R. Bernoulli), S. 126.

Dalton, O. M., Byzantine art and archaeology (A. Köster), S. 130.

Dieulafoy, Marcel, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal (A. Haupt), S. 486.

Dolenský, A., Vinzenz Morstadt und seine Alt-Prager Ansichten (O. Stehlik), S. 264.

Donoghue, F. O., Catalogue of engraved British portraits (H. W. Singer), S. 177.

Dreger, Moritz, Joseph Führich (H. Friedeberger), S. 86.

Ernst, Richard, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts (Heidrich), S. 333.

Digitized by Google

Feulner, Adolf, Christian Wink (1738—1797) (H. Karlinger), S. 44.
Flechsig, Eduard, Sächsische Bildnerei und Malerei. III. Lieferung: Chemnitz u. Zwickau (M. J. Friedländer), S. 83.
Fleury, S., Die Ornamente der Hakim- und Azhar-Moschee (Kühnel), S. 382.
Froehlich, Otto, Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft (Gottfr. Müller), S. 384.

von der Gabelentz, Hans, Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Großherzogl. Bibliothek zu Weimar (Vitzthum), S. 170.
von der Gabelentz, Hans, Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett des Großherzogl. Museums zu Weimar (M. J. Friedländer), S. 38.
Gold, Alfred, Johann C. Wilck (G. Biermann), S. 87.
Goldschmidt, Fritz, Pontormo, Rosso und Bronzino (F. Knapp), S. 171.
Gorer & Blacker, Chinese Porcelain and Hard Stones (E. Zimmermann), S. 43.
Gradmann, Heidenheim (Bergner), S. 337.
von Groote, Maximilian, Ägineten und Archäologen (P. Herrmann), S. 177.
Grunewald, Maria, Das Kolorit in der venezianischen Malerei (B. Geiger), S. 129.
Gurlitt, Ludwig, Louis Gurlitt (Uhde-Bernays), S. 301.

Habich, Georg, Das Gebetbuch des Matthäus Schwarz (E. W. Braun), S. 176.
Hammer, Heinrich, Die Entdeckung der barocken Deckenmalerei in Tirol (Ph. M. Halm), S. 214.
Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut (G. Gronau), S. 336.
Handzeichnungen der Uffizien, Die (G. Biermann), S. 420.
Hartmann, K. O., Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart (O. Pelka), S. 173.
Hausenstein, Wilhelm, Rokoko (A. Feulner), S. 254.
Hauttmann, Max, Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner (A. Feulner), S. 456.
Hekler, Anton, Die Bildniskunst der Griechen und Römer (Achelis), S. 221.
Helbig, W., Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (K. Hönn), S. 302.
Hieber, Hermann, Die Miniaturen des frühen Mittelalters (Vitzthum), S. 380.
Hirsch, Fritz, Das sogen. Skizzenbuch Balthasar Neumanns (Burkhard Meier), S. 88.
Hoeber, Fritz, Peter Behrens (A. Feulner), S. 423.
Hofstede de Groot, C., Beschreibendes und kritisches Verzeichnis, Bd. 4. (E. W. Moes), S. 294.
Hübner: P. G., Le statue di Roma (P. Herrmann), S. 293.
Huelsen, Christian, Il Libro di Giuliano da Sangallo (W. Bombe), S. 33.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai (A. Baumstark), S. 171.
Justi, Ludwig, Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie (G. Biermann), S. 175.

Kehrer, Hugo, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim (H. Tietze), S. 35.
Kerckerinck zur Borg, Frhr. von und Klapheck, Richard, Alt-Westfalen (G. Biermann), S. 341.
Kiepert, H., und Hülsen, Ch., Formae urbis Romae antiquae (K. Hönn), S. 340.
Klaiber, Das Oberamt Ehingen (Bergner), S. 337.
Klassiker der Archäologie (Achelis), S. 462.
Klassische Baudenkmäler Griechenlands (A. Köster), S. 87.
Köhler, Erich, Edmond et Jules de Goncourt (H. Tietze), S. 127.
Konnerth, Hermann, Konrad Fiedlers Schriften über Kunst (W. Worringer), S. 173.
Kurth, Willy, Die Darstellung des Nackten in dem Quattrocento von Florenz (F. Schottmüller), S. 381.

Lauer, Ph., Le Palais de Latran (Paul Clemen), S. 419.
Lauffer, Otto, Hamburg (W. Lesenberg), S. 259.
Laurent, Marcel, L'art chrétien primitif (O. Pelka), S. 221.
Lázár, Béla, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung (J. Strzygowski), S. 128.
Leidinger, Georg, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München (Vitzthum), S. 85.
Leonhardt, Karl Friedrich, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes (Ph. M. Halm), S. 418.
Lippold, Georg, Griechische Porträtstatuen (K. Hönn), S. 385.
Locella, Marie, Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik (L. Geiger), S. 490.
Lübke, Wilhelm, Grundriß der Kunstgeschichte. Band IV: Max Semrau, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko (F. Schottmüller), S. 491.

Digitized by Google

Lübke, Wilhelm, Grundriß der Kunstgeschichte. Band V: Friedrich Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts (F. Schottmüller), S. 491.
Luschan, Felix von, Entstehung und Herkunft der ionischen Säule (K. Hönn), S. 342.

Machmar, Die Tragheimer Kirche zu Königsberg i. Pr. (O. Hoerth), S. 84.
Mayer, Aug. L., Murillo (R. Bernoulli), S. 89.
Model, Julius und Springer, Jaro, Der französische Farbenstich des 18. Jahrhunderts (R. Bernoulli), S. 129.

Österreichische Kunsttopographie, Bd. VII, IX, XII s. u. Tietze.

Paulus, R. A. L., Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbayerischen Hofe zu München (A. Feulner), S. 125.
Pazaurek, G. E., Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen (L. Balet), S. 263.
Philippi, Adolf, Der Begriff der Renaissance (K. Borinski), S. 261.
Pierron, Sander, Les Mostaert (F. Winkler), S. 216.
Poulsen, Frederik, Der Orient und die frühgriechische Kunst (K. Hönn), S. 299.
Prestel, J., Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio (C. Horst), S. 217.
van de Put, A., Hispano-moresque ware of the 15th century (Kühnel), S. 457.

Riegl, Alois, Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini (H. Voss), S. 254.
Roosval, Johnny, Die Kirchen Gotlands (A. Haupt), S. 124.
Ross, Ludwig, Inselreisen (Achelis), S. 462.
Rubinsohn, Otto, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen (K. Hönn), S. 40.
Russel, Archibald G. B., The Engravings of William Blake (Washburn-Freund), S. 300.

von Salis, Arnold, Der Altar von Pergamon (K. Hönn), S. 40.
Scheffler, Karl, Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert (V. Fleischer), S. 44.
Scheffler, Karl, Italien (G. Biermann), S. 485.
Scheffler, Karl, Max Liebermann (G. Biermann), S. 42.
Schuette, Marie, Alte Spitzen (K. Zoege von Manteuffel), S. 298.
Schultz, Alwin — Rudolf Bernoulli, Die bildenden Künste (W. Lesenberg), S. 131.
Simmel, Georg, Philosoph. Kultur (H. Bieber), S. 493.
Slevogt, Max, 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden (J. Sievers), S. 423.
Stengel, Walter, Erster Bericht über die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts 1911 bis 1913 (Sauerlandt), S. 338.
Stengel, Walter, Holzschnitte im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg (Sauerlandt), S. 338.
Stierling, Hubert, Leben und Bildnis Friedrichs von Hagedorn (Raspe), S. 82).
Storck, Willy F., Goethes Faust und die bildende Kunst (Schmidt-Rolke), S. 338.
Stübel, Moritz, Christian Ludwig von Hagedorn, ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts (Raspe), S. 82.
Supino, J. P., La costrazione del Duomo di Pisa (A. Haupt), S. 460.

Thieme, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. — VIII. Band, Coutan bis Delattre (H. W. Singer), S. 491.
Thode, Henry, Michelangelo und das Ende der Renaissance (Schottmüller), S. 417.
Tietze, Hans, Österreichische Kunsttopographie (Ph. M. Halm), S. 458.

Ungerer, Edmund, Elsässische Altertümer in Burg u. Haus, in Kloster u. Kirche (E. Major), S. 41.
Uhde-Bernays, Hermann, Feuerbach (G. J. Kern), S. 383.

von Veltheim, Hans Hasso, Burgundische Kleinkirchen bis zum Jahre 1200 (E. Gall), S. 379.
Voigtländer, Emmy, Anselm Feuerbach (H. Friedeberger), S. 220.
Vollmer, Hans, Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters (Vitzthum), S. 219.

Watts, M. S., George Frederick Watts, The Annals of an Artist's Life (Washburn-Freund), S. 258.
Weale, H. G. und Brockwell, M. W., The van Eycks and their Art (H. W. Singer), S. 176.
Weiß, Ernst, Jan Gossart gen. Mabuse (F. Winkler), S. 455.
Winkler, Arnold, J. J. W. Heinse (R. Ameseder), S. 340.
Witting, Felix, Die antike Kunstsprache (Hönn), S. 461.
Worringer, W., Die altdeutsche Buchillustration (J. Springer), S. 421.
von Zur Westen, Walter, Berlins graphische Gelegenheitskunst (H. W. Singer), S. 221.

Digitized by Google

Digitized by Google

DAS MADRIDER KARDINALSPORTRÄT VON RAFFAEL UND DIE BILDNISSE MATTHÄUS SCHINNERS

Von ROBERT DURRER

Mit dreizehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Noch hat der feine römische Prälat im Pradomuseum sein Inkognito zu wahren gewußt. Man hat einen ganzen Steckbrief aus der verführerischen Charakteristik dieses Meisterbildes herauszuholen versucht: Das Gesicht sollte von Enthaltung und Frieden, die leicht aufeinander gepreßten Lippen sollten von Sanftmut und Überlegung sprechen, die fahle Blässe den Mann des Klosters, die feingebogene Nase die adelige italienische Abstammung verraten[1]). Man besann sich dann wieder, daß das Äußere nicht immer das Spiegelbild des Innern sei, am wenigsten bei einem römischen Monsignore und riet auf Männer, die nicht im geringsten dieser Charakterdeutung entsprachen[2]). Alle Versuche, den Namen des Unbekannten zu entdecken, sind trotzdem gescheitert.

Vasari und die älteren Biographen Raffaels kannten das Bild, das offenbar frühe aus Italien verschwunden, nicht. Zuerst führte es in Spanien den unmöglichen Namen Granvellas, dann suchte man in ihm den Kardinal Julian de' Medicis, den spätern Papst Clemens VII.[3]). Nach dem Vorschlage Passavants wurde es dann lange Zeit unbestritten auf den Kardinal Bernardo Dovizio Bibbiena bezogen und als Urbild der Kopie eines Raffaelbildes im Palazzo Pitti betrachtet[4]).

Seitdem die Photographie eine sicherere Vergleichung räumlich entfernter Kunstwerke ermöglicht, mußte auch diese Identifizierung aufgegeben werden. Die Ähnlichkeit zwischen dem Madrider und dem Florentiner Bild liegt nur entfernt in der, übrigens konventionellen, Pose[5]). Vincenzo Carderera glaubte dann in dem Kardinal des Pradomuseums den berüchtigten Günstling Julius II., Francesco Alidosi, erkannt zu haben[6]). Eugène Müntz griff diese Hypothese auf und nachdem er zu

(1) Josef Israels in seinem „Spanien" (Berlin 1900). Vgl. Wölfflin, Klass. Kunst, III. Aufl., S. 116. P. de Madrazo im Katalog des Pradomuseums findet den Kardinal Raffaels ebenfalls „de complexion delicada y melancolica".

(2) Dabei wurden wieder historische Charakterzüge des vermeintlichen Modells gewaltsam in das Bild hineingedeutet. So findet A. Kisa im Spemannschen „Kunstschatz" den klugen Kopf des angeblichen Alidosi verschmitzt und nennt den tiefen still beobachtenden Blick lauernd.

(3) Das Porträt Giulianos von Raffael war bisher nur aus verschiedenen Repliken bekannt. Das Original scheint jetzt entdeckt zu sein in einem Bilde, das 1906 in Berliner Privatbesitz kam. Vgl. Fischel, Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. XXVIII (1907), S. 117ff. Giuliano ist auch neben seinem Oheim Leo X. auf dem bekannten Bilde im Palazzo Pitti dargestellt.

(4) J. D. Passavant, Rafael von Urbino (1839). Noch Jakob Burkhardt hielt im „Cicerone" den Kardinal Bibbiena des Palazzo Pitti für eine „schadhafte Kopie" nach dem Madrider Kardinalsporträt. Ebenso Müntz „Raphaël" (1881) und Woltmann und Woermann, Gesch. der Malerei II (1882).

(5) Vgl. Wölfflin, Klass. Kunst (III. Aufl. 1904), S. 116 und Jos. Saurer in Kraus' Gesch. der christl. Kunst II² (1908), S. 505. — Ein sehr interessantes, dem Bronzino zugeschriebenes (?) Porträt Bibbienas, das aus der Sammlung Giovios stammt, besitzt Herr Attilio Bertolotti in Como. Es trägt die alte Aufschrift BIBIENNA CARD. und das Buch, das der Kardinal in den Händen hält, führt den Titel seiner Komödie CALANDRA. Die Züge stimmen genau mit dem Florentiner Exemplar überein, von dem es wohl eine freie Reproduktion ist, falls es nicht auf das gleiche Original zurückgeht. Mit dem Madrider Bild zeigt es nicht die geringste Ähnlichkeit (Taf. 1, Abb. 1).

(6) Die Hypothese Cardereras wird in dem trefflichen Kataloge des Pradomuseums von Pedro de Madrazo, Ausgabe von 1872, S. 189 angeführt. Vgl. auch Müntz, Studi d'Iconografia. Il ritratto

Digitized by Google

den angeblichen Beweisstücken Cardereras — einem Holzschnitt in der Basler Ausgabe von Paolo Giovios Elogia von 1575/77 und einer zeitgenössischen Porträtmedaille[1]) — ein neues hinzufügen zu können glaubte, das zu Ende der achtziger Jahre vom Louvre erworbene Bronzerelief Francesco Francias (?), schien ihm die Frage endgültig gelöst[2]). Die allgemeine Zustimmung blieb jedoch aus[3]). Ich habe seither die Vorlage des Basler Holzschnittes, der Carderera den ersten Anstoß zu seiner Hypothese gab, unter den Resten des „Musaeum Jovianum" in Como wiedergefunden[4]) (Taf. 1, Abb. 3). Es ist nicht zu leugnen, daß dieses als Bildnis Alidosis deutlich bezeichnete Bild als freie Kopie des Madrider Porträts in Betracht fallen könnte[5]). Die wesentlichen Abweichungen in den Gesichtszügen und in der Postur könnte man zu Lasten des Kopisten schreiben, wenn diese widersprechenden Details nicht so genau zu den beiden Relief- und Münzbildern Alidosis stimmen würden. Gerade durch diese Übereinstimmung der drei beglaubigten Porträtdarstellungen fallen sie aber gegenüber dem Madrider Bild um so schwerer ins Gewicht. Es sind die herabhängende Nasenspitze, die sinnlich geschwellte Unterlippe, die heraufgezogenen Mundwinkel, der Mangel der feingeschwungenen Brauen. Sie ergeben ein unsympathisches Ensemble des authentischen Alidositypus, das den historischen Charakter des Günstlings getreu wiederspiegelt und in unvereinbarem Widerspruch steht zu dem vornehmen Eindruck, den der Madrider Prälat macht. Zudem zeigt der Schädel Alidosis, der auf der Biblioteca Classense in Ravenna aufbewahrt wird, entsprechend den beglaubigten Bildnissen brachycephalen Typus, während das Madrider Bild einen ausgesprochenen Langkopf verrät.

Die Persönlichkeit Alidosis müßte aber auch aus chronologischen Gründen ausgeschlossen werden, falls die Urheberschaft Raffaels für das Pradobild unbestritten bleibt. Raffael kann so nur zwischen 1513 und 1516 gemalt haben, in jener Schaffensperiode, wo er unter dem Einflusse Sebastianos del Piombo stand[6]). Alidosi

del Cardinale Alidosi di Raffaelle im Archivio storico dell' Arte IV, S. 331: L'imparzialità mi fa un dovere di aggiungere che questa somiglianza colpì, parecchi anni fa, un distinto iconografo don Vincenzo Carderera ...

(1) Über die Basler Holzschnittausgabe von Peter Perna siehe das nähere unten. Die Medaille ist zuerst im VI. Bande des Trésor de numismatique et de glyptique abgebildet, dann auch bei Müntz: Le Musée de portraits de Paul Giove. Extrait des Memoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres, Tom. XXXVI, 2. Partie, S. 63 reproduziert.

(2) Müntz in den eben erwähnten Arbeiten in Archivio storico dell' Arte IV (1891), S. 325ff. und in Memoires de l'académie des inscriptions (1900). — Über das Relief vgl. André Saglio, „Francesco Francia orfévre et le nouveau portrait du cardinal Alidosi" in l'Art (Märznummer 1893). Eine Reproduktion bei Steinmann, Die sixtinische Kapelle, Bd. II (München, Bruckmann 1905), S. 24 (vgl. Taf. 1, Abb. 2).

(3) Pedro de Madrazo hat die Hypothese schon in der gleichen 1872er Ausgabe seines Prado-Kataloges, wo er sie einführte, in einem Nachtrage S. 342 wieder bezweifelt. In der Ausgabe von 1882 erscheint das Bild wieder unter der bloßen Bezeichnung „Retrato de un cardinal". Auch Paul Lefort in einem bemerkenswerten Artikel über „le Musée du Prado" in der Gazette des Beaux-arts XXXV (1893), S. 240ff. wendet sich gegen Carderera und Müntz. So auch Wölfflin l. c.

(4) Siehe über die Reste der einst weltberühmten Giovio-Galerie in Como die unten folgenden Ausführungen. — Das Porträt des „Franciscus Alidusius carlis" figuriert im Verzeichnis der „retratti spediti a Como in anni diversi" in dem Papierkodex, den Santo Monti im Periodico della Società storica Comense XVI (1904) veröffentlicht.

(5) Müntz hatte geglaubt, daß das Madrider Bild gerade das nach Spanien verschlagene Exemplar des Alidosi-Porträts aus der Giovio-Galerie sei.

(6) Als ältestes Beispiel einer Beeinflussung Raffaels durch den Venezianer wurde bisher immer das Stanzenbild der Befreiung Petri angeführt, dessen Entstehung man früher in die Regierungszeit Leo X.

Digitized by Google

ist aber schon am 24. Mai 1511 vom Papstneffen Francesco Maria della Rovere ermordet worden[1]). Wenn das Bild den Legaten von Bologna darstellen müßte, könnte es unmöglich von Raffaels Hand sein[2]).

Als ein fünfter Anwärter auf die Züge des Madrider Prälaten wurde noch der Kardinal Silvio Passarini genannt, gestützt auf die vorgebliche Ähnlichkeit mit dem großen Kardinalsporträt im Nationalmuseum in Neapel, das ebenfalls Raffael zugeschrieben wird[3]). Was die beiden Kardinalsgestalten außer der Kleidung gemeinsames haben sollen, sehe ich freilich nicht ein. Die Deutung des letztern Bildes auf Alessandro Farnese, den späteren Papst Paul III., ist heute übrigens allgemein angenommen[4]).

Endlich werfen Crowe und Cavalcaselle[5]) die Frage auf, ob der Madrider Kardinal nicht Innocenzo Cibo, der Neffe Leos X. sein könnte? Sie führen kein Beweismaterial an. Cibo, der 1513 als zweiundzwanzigjähriger Jüngling den Purpur erhielt, wäre an der letzten für die Entstehung des Raffaelporträts möglichen Zeitgrenze

verlegte, weil man eine Beziehung auf die Errettung des Mediciers aus der französischen Gefangenschaft darin suchte. Steinmann (die sixtinische Kapelle II, 127) führt aber die Wahl des Motives auf Julius II. als ehemaligen Kardinal von S. Pietro in Vincoli zurück und verlegt die Vollendung des Bildes noch ins Jahr 1512. Sebastiano war schon vor Ablauf des Jahres 1511 nach Rom gekommen. Sicher ist, daß das Porträt in Madrid bedeutend später entstanden sein muß, als das Porträt Julius II. in Florenz. Letzteres zeigt noch keine Spur des Einflusses Sebastianos. Bisher wurde dieses Bildnis freilich meist ins Jahr 1510 datiert (so noch von Rosenberg in der Klassikerausgabe 1904). Die früheste Entstehungsgrenze ist aber das Spätjahr 1511. Erst in der Krankheit, während der Belagerung von Mirandola, 24. Oktober bis 15. Dez. 1510, ließ Julius seinen Vollbart wachsen. Erst am 27. Juni 1511 kehrte er nach Rom zurück, wo die Aufregung über die Niederlage und die ungeheure Kraftentfaltung deren Folgen abzuwenden, den Greis bald an den Grabesrand brachten. Erst am 28. August galt er als gerettet. Vorher ist keine Möglichkeit vorhanden, daß Raffael den bärtigen Papst porträtiert haben kann.

(1) Siehe die Lebensdaten Alidosis bei Pastor, Gesch. der Päpste III, Register. Abgesehen von den zwingenden stilistischen Gründen ist auch chronologisch die Möglichkeit eines Zusammenkommens von Raffael und Alidosi beinahe sicher ausgeschlossen. Raffael kam im Herbst 1508 nach Rom, das er, soweit bekannt, in den nächsten Jahren nicht mehr verlassen hat. Alidosi war schon im Herbst 1507 als Legat nach Viterbo und von da im Mai 1508 nach Bologna geschickt worden. Die kritische Lage der romagnolischen Provinz erlaubte ihm nicht nach Rom zurückzukehren. Im September 1510 kam er nur bis Viterbo dem Papst entgegen zu einer Kardinalskonferenz. Vom Oktober 1510 bis zu seinem Tode weilte der ganze päpstliche Hof in seiner Nähe auf dem Kriegsschauplatz und er hatte keinen Anlaß nach Rom zu kommen, wo sich Raffael aufhielt.

(2) Wenn ich neben diesem ausschlaggebenden Beweise auf andere Gründe näher eintrete, so geschieht dies in der Ahnung, daß vielleicht die Zeit kommen könnte, wo man Raffael die Urheberschaft des Pradobildes absprechen und dieses, wie den Violinspieler und die Fornarina, Sebastiano zusprechen möchte. Die Behandlung des Moiréestoffes, die ganze koloristische Wirkung würden mich über einen solchen Nachweis nicht verwundern. Doch dürfte auch in diesem Falle die Beziehung der Darstellung auf Alidosi, nicht nur aus den dargestellten innern, sondern auch aus chronologischen Gründen ausgeschlossen sein. Man vergleiche das Sebastiano zugewiesene Bild der Fornarina in den Uffizien, das 1512 datiert ist, mit dem in Zeichnung und Kolorit viel freiern und reifern Pradobild und den spätern Werken des großen Venezianers.

(3) Vgl. den oben zitierten Artikel von Paul Lefort, wo die Hypothese ohne Quellenangabe notiert ist. Passarini wurde übrigens erst beim großen Kardinalsschub vom 1. Juli 1517 promoviert.

(4) Das Bild trägt heute die Inventarnummer 84004. Vgl. die Detailaufnahme des Kopfes Phot. Anderson Nr. 5573 und die Reproduktion des Ganzen im Führer des Nationalmuseums in Neapel, Fig. 142.

(5) Italienische Ausgabe, Bd. III, 133.

Digitized by Google

1516 erst 25 Jahre alt gewesen. Das Pradobild stellt aber sicher einen reiferen Mann dar.

Die heutige Forschung beschränkt sich wieder allgemein darauf, die Anonymität des Madrider Kardinals festzustellen.

* * *

Es gäbe theoretisch einen Weg, um zu einem sicheren Ziele zu kommen: die Sammlung und Sichtung sämtlicher Porträtdarstellungen der zeitgenössischen Kardinäle.

Raffael kann das Pradobild nur in den Jahren 1513 bis 1516 gemalt haben. Beim Tode Julius II. zählte das Kardinalskollegium 36 Mitglieder; in den ersten Pontifikatsjahren Leos X. kamen sechs neue Ernennungen hinzu. Von diesen zweiundvierzig Namen fallen mindestens dreißig zum vorneherein weg, weil die Äußerlichkeit ihrer Träger entweder sicher festgestellt ist, oder deren Lebensalter die Beziehung auf das Madrider Bild ausschließt. Denn dieses stellt einen Mann dar, der nicht unter 30 — man beachte die herben Wangenfalten — und kaum über 45 Jahre geschätzt werden darf, auch wenn man die Toilettenkünste der römischen Renaissanceprälaten in Anschlag bringt.

Es bleiben somit nur etwa ein Dutzend Personen zur Auswahl[1]). Aber der angedeutete Weg ist praktisch doch kaum zu begehen. Von einzelnen ist wohl

(1) Hier die Kardinalsliste nach Eubel, Hierarchia catholica Bd. II und III. Die Geburtsdaten habe ich soweit wie möglich nach andern Quellen, z. B. Migne, Dictionnaire des Cardinaux (Paris 1857) beigefügt.

* Petrus de Accoltis von Arezzo, geb. 1455, erwählt 1511, gest. 1532.
Amanevus d'Albret, erwählt 1500, gest. 1520.
Louis d'Amboise, geb. 1479, erwählt 1506, gest. 1517.
Aloysius de Arragonia, erwählt 1494, gest. 1519.
* Thomas Bakocz, geb. um 1450, erwählt 1500, gest. 1521.
*** Christoph Bainbridge, erwählt 1511, gest. 1514 in Rom (Denkmal im Collegio Inglese).
*** Bernardus Dovizius Bibbiena, geb. 1470, erwählt 1513, gest. 1520, vgl. oben S. 1.
Adrian Gouffier de Boissy, erwählt 1515, gest. 1520.
* Robertus de Guibé (Britto), 1483 Bischof von Tréguier, erwählt 1505, gest. 1513.
* Wilhelm Briçonnet, geb. um 1450, erwählt 1495, gest. 1514.
Carolus Dominicus de Caretto, erwählt 1505, seit 1507—1514 Erzbischof zu Reims., gest. 1514.
* Bernardinus Carvajal, geb. 1456, erwählt 1493, gest. 1522.
** Innocenzo Cibo, geb. 1491, erwählt 1513, gest. 1550.
Franc. Guilelmus de Clermont, geb. 1481, erwählt 1503, gest. 1541.
*** Marco Cornaro, erwählt 1500, gest. 20. Juli 1524, Porträt in Venedig.
Adrian de Corneto, erwählt 1503, gest. 1518/26.
*** Hippolyt d'Este, geb. 1476, erwählt 1493, gest. 1520.
*** Alexander Farnese, erwählt 1493, gest. 1549 (Papst Paul III.), (Porträt Neapel und Rom, Gal. Nazionale).
* Nicolaus de Fiesco, 1484 Bischof von Toulon, erwählt 1503, gest. 1524.
Sixtus de Franciottis della Rovere, erwählt 1508, gest. 1517.
Sigismondo Gonzaga, erwählt 1505, gest. 1525.
Achilles de' Grassis, erwählt 1511, gest. 1523.
* Dominicus Grimani, geb. 1460, erwählt 1493, gest. 27. Aug. 1523. (Medaille abgebildet im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. 1881, Taf. XVIII 2.)
* Leonardus Grossus de Rovere, geb. 1464, erwählt 1505, gest. 1520.
*** Matthäus Lang von Wellenburg, erwählt 1511, vgl. unten S. 11.
* Philipp de Luxemburg, geb. 1445, erwählt 1495, gest. 1519.

Digitized by Google

überhaupt kein bezeichnetes Porträt zu finden. Und wie widersprechend das anscheinend authentische ikonographische Material im Einzelfalle ist, wird sich aus den folgenden Untersuchungen zeigen.

Mich hat der Zufall auf eine neue Spur geleitet. Merkwürdig ist, daß sie vom gleichen Wege ausmündet, der Carderera auf die Irrfahrt nach dem Alidosi führte. Auch mir diente die Basler Giovioausgabe als Wegweiser.

* * *

Ich bin seit vielen Jahren mit einem Werke über die päpstliche Schweizergarde und die Schweizer in päpstlichen Kriegsdiensten beschäftigt und suchte zur Vervollständigung des Illustrationsmaterials nach einem authentischen Bildnis des Kardinals Schinner, des temperamentvollen Walliser Bischofs, der es zuwege brachte, die Schweizer dauernd an die antifranzösische Politik Julius II. zu fesseln[1]).

Der Streit zwischen Mailand und Frankreich um den Machtbesitz im Rhonetal, der natürlichen Heerstraße vom Genfersee nach der Lombardei, hatte im Jahre 1499 dem Oberwalliser Bauernsohn Schinner die Inful und das landesherrliche Schwert seiner Heimat zugebracht. Unter den Auspizien des Papstes und Ludovico Moros war die Vertreibung seines französisch gesinnten Vorgängers und seine Wahl erfolgt. Der Gegensatz gegen Frankreich, durch den er emporgekommen, hat fürder das ganze Leben des Mannes beherrscht, der zum wichtigsten Werkzeug der nationalen Politik des Roverepapstes wurde.

*** Giovanni de' Medicis (Leo X.).
*** Giuliano de' Medicis (Clemens VII.), vgl. oben S. 1, Anm. 3.
** Alfons Petrucci, geb. 1492, erwählt 1511, gest. 1517.
* Renè de Prié, geb. 1451, erwählt 1506, gest. 1519.
* Lorenzo Puccius, geb. 1458, erwählt 1513, gest. 1531 (Porträt von Sebastiano del Piombo in Wien).
* Raffael Riario, geb. 1458, erwählt 1477, gest. 1521.
Franciscus Remolinus, erwählt 1503, gest. 1518.
* Federicus de San Severino, erwählt 1489, gest. 1516.
* Antonio Maria de Monte S. Savini, geb. 1461, erwählt 1511, gest. 1533. (Grabmal in S. Pietro in Montorio).
Bandinellus de Saulis, erwählt 1511, gest. 1518.
Matthäus Schinner, geb. um 1470, erwählt 1511, gest. 1522, vgl. unten.
Jacobus Serra, seit 1492 Bischof von Oristano, erwählt 1500, gest. 1517.
* Franc. Soderini, geb. 1454, erwählt 1503, gest. 1524.
* Marcus Vigerius, geb. 1446, erwählt 1505, gest. 1516.
*** Thomas Wolsey, geb. 1471/75, erwählt 1515, gest. 1530, war nie in Italien.
* Franc. Ximenes Cisneros, geb. 1436, erwählt 1507, gest. 1517.

Die gesperrt gedruckten Namen kommen in Wegfall und zwar die mit einem Stern bezeichneten wegen zu hohen, die mit zwei Sternen bezeichneten wegen zu geringen Alters. Von den andern mit drei Sternen bezeichneten sind teils authentische Bildnisse erhalten, teils ist ihre Identifizierung ausgeschlossen, weil sie zur Zeit der Entstehungsmöglichkeit des Pradobildes nie in Italien waren. Wollte man mit der Möglichkeit rechnen, daß Sebastiano del Piombo der Maler des Pradobildes sein könnte, käme etwa ein Dutzend weiterer Namen aus dem großen Kardinalsschub von 1517 hinzu. (Siehe die Namen bei Eubel, Bd. III.)

(1) Es existiert bisher keine des Mannes würdige Biographie Schinners. An einer solchen arbeitet im Auftrage der Regierung des Kt. Wallis Herr Professor Albert Büchi in Freiburg. Von bisherigen Arbeiten sind zu nennen der Artikel in der allg. deutschen Biographie von Hermann Escher, der hübsche Vortrag von E. Blösch (gedr. Bern 1891) und die Skizze von Kaspar Wirz in der Einleitung zum XVI. Bande der „Quellen z. Schweizer Gesch.", herausgegeben von der allg. geschichtsf. Gesellschaft der Schweiz (Basel 1895). Dort ist die hauptsächlichste Literatur zusammengestellt.

Digitized by Google

Wenn auch zeitweise aus seinem Bistumsstaat vertrieben, wußte er um so fester seinen Einfluß auf die schweizerischen Bundesgenossen und Nachbarn auszunützen. Aus dem Diplomaten ward ein streitbarer Condottiere. Im Pavierzug 1512 hat er den Wechsel auf den Purpur, mit dem er im Vorjahre bekleidet worden, eingelöst, mit seinen Schweizern die Franzosen aus ganz Oberitalien verjagt und die letzten Lebenstage des greisen Papstes mit dem Ruhme erfüllten Strebens verklärt.

Der Parteiwechsel Leos X. brachte Schinner, in dem sich der Franzosenhaß zum Fanatismus entwickelt hatte, in Ungnade. Als nach der unglücklichen Schlacht bei Marignano, zu der das Ungestüm des Kardinals den Anstoß gegeben, auch die Schweizer dem französischen Golde erlagen und als Franz I. Mailand wiedereroberte, verlor er seine ihm von Maximilian Sforza geschenkte Herrschaft Vigevano und sein neues zweites Bistum Novara und da ihm das Wallis verschlossen war, wanderte er von Hof zu Hof, von Tagsatzung zu Tagsatzung, um gegen Frankreich zu schüren. Erst im letzten Lebensjahre Leos X. konnte er wieder seine Politik mit der päpstlichen in Einklang finden und spielte bei der Wiedereroberung Mailands und der zweiten Wiedereinsetzung der Sforza eine Hauptrolle. Beim Konklave nach Leos X. Tode galt er vielen Fernstehenden als der Bevorzugte des Kaisers[1]); er erreichte im letzten Wahlgang einen großen Achtungserfolg, indem elf Stimmen auf ihn fielen, nur vier weniger, als für den Erwählten, Adrian von Utrecht eingelegt worden[2]). Während der langen Zeit, die bis zur Ankunft des neuen Papstes verstrich, nahm er in Rom als einer der Präsidenten des mit der weltlichen Herrschaft betrauten Kardinalskollegiums eine führende Stelle ein. Man erwartete sogar seine Ernennung zum bevollmächtigten Legaten und Gouverneur[3]). Das geschah aber nicht, und nach der Ankunft des Papstes wies dieser, der sich in der neuen Würde der Unparteilichkeit befliß, den Einfluß des Parteimannes in die Schranken[4]). Schinner starb bald darauf, in der Nacht vom 30. Sept. auf den 1. Okt. 1522 an der Pest[5]). Er wurde in der Anima begraben[6]), hat aber nie ein Denkmal erhalten, welches seine Züge überliefert hätte.

Die Quellen zur Ikonographie Schinners sind überhaupt sehr spärlich und widersprechend und die Feststellung der äußeren Persönlichkeit dieses interessanten Mannes ist darum nicht einfach.

Der traditionelle Porträttypus zeigt den Kardinal von Sitten als Profilfigur mit einem mächtigen Zweihänder als Symbol seiner kriegerischen Tätigkeit. Dieser Typus ist im Wallis, in öffentlichem Besitze und in vielen alten Familien, die sich der Verwandtschaft mit den Schinner rühmen, weit verbreitet, aber soweit mir bekannt, geht keines dieser Exemplare über das 17. Jahrhundert zurück und alle samt und sonders sind nicht nur ohne jeden Kunstwert, sondern die reinsten Kari-

(1) Marino Sanuto, Diarii XXXII, 341. „Questa matina è passato uno grande personagio mandato de la sacra Cesarea Maesta a Roma per posta, pensando arivi per tempo inanzi la creazion dil papa per operar sia Sedunense non possando esser Medici, perchè pare che Cesare, non obstante havesse mandato missier Hieronimo Severini per favorir Picolhomeni, melius cogitatus li pare che quello sia troppo pacifico a li tempi, che concoreno bellici e Sedunense è judicato più al proposito". (Mitteilung aus Brescia von Nachrichten aus Trient.)

(2) Sanuto, l. c. 384.

(3) l. c. 507.

(4) Vgl. l. c. XXXIII, 446 und 449.

(5) Wirz, l. c. Quellen z. Schweizergesch. XVI.

(6) Der Nuntius Filonardi berichtet am 23. Oktober aus Konstanz nach Zürich: daß der Bischof von Sitten „usque in nocte sancti Hieronymi vixisse et in Teutonicorum ecclesia cum universe urbis ingenti dolore et summa ac dignissima funerali pompa sepultum fuisse" (St.-A. Zürich, Akten Papst).

Digitized by Google

katuren[1]) (Taf. 2, Abb. 5—7). Das direkte Vorbild all dieser schlechten Repliken glaubte ich bisher in dem kräftigen Holzschnitt Tobias Stimmers zu sehen, der die oben erwähnte Ausgabe von Giovios „Elogia virorum bellica virtute illustrium" des Basler Verlegers Peter Perna vom Jahre 1575 schmückt[2]) (Taf. 2, Abb. 4). — Sein Zusammenhang mit den Walliser Karikaturen ist durch das gemeinsame Kompositionsschema unzweifelhaft. Dieses charakteristische Profil mit der kräftigen Adlernase und dem weit über den Nacken vorspringenden Hinterhaupt weist freilich auf eine ganz andere Persönlichkeit. Spontan ist mir seine große Ähnlichkeit mit dem Kardinal Raffaels aufgefallen, als mir eine Reproduktion des Pradobildes, das ich damals noch für ein Porträt Bibbienas hielt, zufällig wieder einmal in die Hände kam.

Als Quelle der Illustrationen der Basler Ausgabe wird auf dem Titelblatte und ausführlicher im Vorwort des zweiten Teiles die einst weltberühmte Porträtsammlung des Autors, das „Musaeum Jovianum" in Como genannt[3]). Diese Sammlung galt bekanntlich jahrhundertelang, nachdem zu Anfang des 17. Jahrhunderts das Museumsgebäude verkauft worden, für verschollen. Erst die Nachforschungen nach dem Bildnis Christof Colombos, anläßlich der vierten Jahrhundertfeier der Entdeckung Amerikas, brachten zu Anfang der 1890er Jahre wieder zur allgemeinen Kenntnis, daß erhebliche Reste in Privatbesitz noch vorhanden sind[4]). Ich wandte mich an meinen verehrten Freund, Ingenieur Antonio Giussani in Como, der mir

(1) Mir sind folgende Exemplare bekannt: Im Wallis, zu Sitten im Rathaus, bischöfl. Palast, Kapuzinerkloster, Museum auf Valeria, im Supersaxhaus bei Hrn. Stanislaus de Lavallaz (abg. in Histoire du Vallais du Chanoine Grenat ed. par Jos. de Lavallaz); in Leuk bei Hrn. Leo von Werra. Eines der spätesten Exemplare aus Walliser Privatbesitz kam in den Kunsthandel und wurde als angebliches Pendant eines Originals im Vatikan im Genfer Journal des Collectionneurs III année 1906/07, Nr. 33, S. 403 abgebildet. Eine alte Ölreplik findet sich im Kapuzinerkloster auf dem Wesemlin in Luzern (abgeb. bei P. Rufin Steimer, die päpstl. Nuntien in der Schweiz, Titelbild). Eine große alte Bleistiftzeichnung besitzt Dr. Johannes Bernoulli in Bern. Die Liste ließe sich wahrscheinlich stark vermehren.

(2) Pauli Jovii Novocomensis, episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris iam olim ab Authore comprehensa et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis imaginibus exornata. Petri Pernae typographi Basil. opera ac studio CIↃ IↃ LXXV. Auf dem Schlußblatt: Basileae. Industria et opere Petri Pernae sumptibus vero Henrico Petri et sibi communibus. Cum gratia et privilegio Cesareae Maiestatis Anno CIↃ IↃ LXXV Calendis Februarijs. — Das Bild des Matthaeus Cardinalis Sedunensis steht im V. Buch, S. 249. Die Urheberschaft der Holzschnitte durch Tobias Stimmer behauptet schon ohne Vorbehalt Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon XVII (1847), S. 368. Es kann darüber kaum ein Zweifel walten. — Der schöne Stich von Heinrich Pfenninger in Leonhard Meisters „Helvetiens berühmte Männer" II (Zürich 1799) gibt offenbar eine Übersetzung des Stimmerschen Holzschnittes in eine neue Formensprache und ist nicht etwa nach einem schweizerischen Originalbild verfertigt. Man vergleiche den Mund, der nur dem Holzschnitt entspricht und mit dessen Vorlage, dem Bilde der Giovio-Sammlung, in Widerspruch steht.

(3) Im Vorwort des zweiten 1577 erschienenen Teiles, der „Elogia virorum literis illustrium" berichtet der Herausgeber: „Has Joviani Musaei in omni genere literarum clarissimorum virorum mutas quidem imagines, sed ad ipsum prototypon summa fide expressas ex suburbano illo Novocomense, non minoribus quam in illud traductae fuere sumptibus denuo productas, omnibus omnium vel publicis vel privatis bibliothecis communicandas neutiquam displicituras confido ... De meo vero studio hoc unum profiteor, qui maioribus prope, quam res mea familiaris pateretur, impensis a nobiliss. pictore Jovianas imagines exprimendas curavi ..."

(4) Über die Porträtsammlung Giovios, deren Anfänge schon mindestens in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zurückgehen und für deren Unterbringung er 1536 in der Vorstadt Vico bei Como einen Palast, das sogenannte „Musaeum" erbauen ließ, vgl. Dott. Francesco Fossati: Il Museo Gioviano e il ritratto di Cristoforo Colombo (Periodico della Società storica Comense, Vol. IX, Fasc. 33/34,

Digitized by Google

schon nach ganz kurzer Zeit melden konnte, daß er das Bild des Kardinals von Sitten bei Dr. Giuseppe Rovelli, einem Nachkommen der Familie Giovio wiedergefunden. Im Herbst 1909 fand ich durch die liebenswürdige Freundlichkeit des Besitzers Gelegenheit, das Bild selber eingehend zu studieren[1]).

Das 82 cm hohe, 57 cm breite Ölgemälde auf Leinwand ist wie die meisten Stücke der Giovio-Sammlung, die zunächst keinem künstlerischen, sondern einem ikonographischen Zwecke diente, kein Original nach dem Leben, sondern eine Kopie von einer routinierten, aber mehr handwerklichen Hand. Wenigstens nach dem heutigen Zustand zu schließen. Das Bild ist nämlich später, im 18. Jahrhundert, teilweise roh übermalt worden, wie sich schon auf den ersten Blick aus der unter der heutigen Unterschrift hervorschauenden alten, gleichlautenden Legende: MATTHAEVS CARDINALIS SEDVNENSIS ergibt. Die Auffassung scheint auf ein lombardisches oder vielleicht auch schweizerisches Original hinzuweisen. Das symbolische Schwert ist wohl eine Zutat des Kopisten, da es sehr gezwungen in die Hand, die bereits ein Buch hält, eingefügt ist. Das vorliegende Exemplar möchte ich kaum früher als um die Mitte des 16. Jahrhunderts, aus den letzten Jahren der Sammeltätigkeit Giovios datieren[2]) (Taf. 3, Abb. 8).

Como Tip. Provinziale F. Ostinelli di C. A. 1892) und Eugène Müntz, Le Musée de portraits de Paul Jove (Memoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres, Tome XXXVI, 2. Partie, Paris imprimerie nationale 1900). Dort findet sich auch die ältere Literatur verzeichnet. — Das Museum wurde nach einer im Periodico della Società storica Comense XVI, 138, publizierten Inschrift 1543 vollendet, aber große Teile der Porträtsammlung befanden sich noch bis Ende der 1540er Jahre in Giovios Wohnungen, in Rom in den vatikanischen Räumen über der päpstlichen Kapelle, die „il Paradiso" genannt wurden, und in Florenz im herzoglichen Palaste in den „Stanze dette Mercuriale e Palladio". Erst damals begann die Konzentrierung der ganzen Sammlung, als Giovio sich völlig in die Heimat zurückzuziehen beabsichtigte (vgl. unten).

Giovio hatte in seinem Testamente einläßliche Schutzbestimmungen für die ungeteilte Erhaltung und die Zugänglichkeit seines Lebenswerkes getroffen, allein schon 1613, 19. März, wurde der Palast im Borgo Vico verkauft und die Bilder wurden in die Stadthäuser verbracht (Fossati l. c.). Kurz hernach erfolgte die Teilung der Sammlung unter den Brüdern Lodovico und Ottavio Giovio. Ersterer erhielt, wie es scheint, die Porträts der Literaten, letzterer die der Krieger, wobei freilich die Einteilung der Elogia nicht die unbedingte Grundlage abgab, denn die Bilder der Geistlichen Alidosi und Schinner, sowie das Bildnis Colombos wurden zur ersten Kategorie geschlagen und blieben beim Stamme Lodovicos. Dessen Mannsstamm erlosch 1846 in Como und das Erbe gelangte an die Marchesi Raimondi und Rovelli und die Nobili de Orchi. Der Zweig Ottavios starb 1905 in Mailand mit dem Grafen Giovanni Giovio aus. Die Bilder dieser Linie befanden sich aber schon in den Händen seines zwischen 1870—1880 verstorbenen Bruders Francesco und kamen an dessen Töchter. Heute gehören sie deren Nachkommen, den Baronen Mollinary und Szeth und der Gräfin Luisa Carboni.

Der größte Teil der in Como verbliebenen Hälfte ist heute in der Familie der um die Pflege der Lokalgeschichte Comos so hochverdienten Marchesi Rovelli. Ich verdanke die Ergänzung der Angaben von Fossati und Müntz Herrn Antonio Giussani.

(1) Ich spreche an dieser Stelle nochmals Herrn Dr. Giuseppe Rovelli und seinem Vetter avv. Vittorio Rovelli, die mir ihre prachtvollen Sammlungen zur Verfügung stellten, meinen herzlichsten Dank aus. Ebenso Herrn Giussani, der mir mit Rat und Tat zur Hand ging, die photographischen Aufnahmen besorgte, mich auf schwer zugängliches Quellenmaterial aufmerksam machte und der so am Erfolge dieser Untersuchung — falls sie einen Erfolg haben sollte — den größten Mitanteil beanspruchen darf.

(2) In den verschiedenen erhaltenen Listen der seit etwa 1547 aus den Wohnungen Giovios in Rom und Florenz nach Como spedierten Bilder (Santo Monti im Periodico della Società storica Comense XVI, 55—62) ist das Porträt Schinners nicht enthalten. Sie enthalten freilich kaum den gesamten damaligen Bestand der Sammlung. Sie führen nur 171 Nummern auf, die Galerie zählte aber beim Tode Giovios mindestens 400 Porträts. Ein großer Teil war offenbar direkt in den 1536 begonnenen und 1543 vollendeten Museumspalast in Como gekommen, wo Giovio seither stets einen Teil des Jahres verbrachte.

Digitized by Google

Die Profilfigur hebt sich von einem dunkelbraunen Grunde ab. Im graugesprenkelten braunen Haare sitzt die rote Beretta. Eine scharlachene, mit weißem Pelz verbrämte und gefütterte, mit einer Kapuze versehene Mazzetta umhüllt die Schultern. Auf der Brust ist das Pelzfutter umgeschlagen. Der Ärmel läßt das weiße Chorhemd (Rochett) erkennen. Die allein sichtbare Linke hält, wie erwähnt, neben einem Buch den mit einem birnförmigen goldenen Knopf besetzten und auf der grüngepolsterten Griffstange mit goldenem Gitterwerk gemusterten Zweihänder.

Die Übermalung hat sich zunächst auf die Schrifttafel und die Gewandpartien erstreckt, aber auch die Nackenlinie verschlimmbessert. Der charakteristische Säulenhals, der ursprünglich, wie die genaue Untersuchung ergibt, dem Stimmerschen Holzschnitte völlig entsprach, ist verloren gegangen. Die Gesichtsfläche ist durch Lasuren nur wenig entstellt, die Profillinie mit Ausnahme des Kinnes glücklicherweise ganz unberührt geblieben.

Der Vergleich des Basler Holzschnittes mit dieser seiner nachweisbaren Vorlage ist für die Beurteilung des ikonographischen Wertes dieser Illustrationen lehrreich. Man muß anerkennen, daß das wesentliche der Ähnlichkeit und der Charakteristik darin verhältnismäßig gut gewahrt blieb. Nur die Feinheit der geschlossenen Lippen, freilich ein wichtiges Moment, ging verloren. Ein weiterer Vergleich des Basler Holzschnittes mit den späteren Walliser Repliken ergibt den Nachweis, daß letztere nicht nach dem Holzschnitt gefertigt sein können[1]). Jener gibt dem Schwerte eine vereinfachte, schmucklose Form. Die Walliser Repliken zeigen dagegen die gleichen Detailformen des Knaufs und der Verzierung der Griffstange wie das Gemälde der Giovio-Sammlung. Sie müssen also entweder direkt auf dieses zurückgehen oder auf eine gemeinsame Originalvorlage, die möglicherweise im 17. Jahrhundert noch im Besitz der Familie Schinner war[2]).

Das Bild der Giovio-Sammlung hat (meiner Überzeugung nach) die mir schon auf Grund des Stimmerschen Holzschnittes gekommene Vermutung, daß es sich um den gleichen Mann handle, den Raffael im Pradobild verewigt hat, zur Gewißheit erhoben.

Ich lasse die Gegenüberstellung der beiden Bilder sprechen. Der ursprünglich schlanke, den Hinterkopf weit vorspringen lassende Hals mit dem ausgesprochenen Adamsapfel kommt auch auf der photographischen Reproduktion des Gioviobildes unter der Übermalung zum Ausdruck, ganz so wie er in Übereinstimmung mit dem Raffael-Porträt auf der Holzschnittkopie erscheint. Dann vergleiche man die lange birnförmige Gesichtsform, die niedere Stirn, die senkrecht gestellten Ohren, deren Läppchenende mit der Nasenspitze genau in wagrechter Linie liegt, den charakteristischen Bogen der schmalen Nase, der auch im Dreiviertelprofil des Pradobildes an gleicher Stelle zu konstatieren ist, die scharfgeschnittenen Nasenflügel, die herbe Nasolabialfalte. Man beachte — in teilweisem Gegensatz zur Holzschnittwiedergabe — die Übereinstimmung der schmalen zusammengepreßten Lippen und den vielsagenden prätentiösen Mundwinkel. Das scharfkantige kräftige Kinn des Raffaelporträts ist trotz teilweiser Beschädigung auch auf dem Gioviobilde erkennbar. Die Ähnlichkeit des tiefgebetteten mandelförmigen Auges mit den schweren Lidern ist vielleicht auf dem Holzschnitt noch charakteristischer, aber hier darf die spätere

(1) Dagegen ist der feine Kupferstich von Heinrich Pfenninger in „Helvetiens Berühmte Männer" (2. Aufl., II. Bd., Zürich 1799, S. 16), wie oben erwähnt, eine direkte Nachbildung nach dem Holzschnitte Stimmers.

(2) Die Griffverzierung kommt, wegen den gleichwertigen Farben, leider auf unserer photographischen Reproduktion des Porträts von Como nicht zum Ausdruck.

Digitized by Google

Übermalung der Vorlage wieder in Anschlag gebracht werden. Ich habe auch versucht, die Verhältnisse mathematisch nachzuprüfen. Die allgemeinen Dimensionen von den Augenbogen bis zum Unterkiefer, die besondern von der Nasenwurzel bis zur Spitze stimmen genau. Die Oberlippe ist beim Gioviobilde etwas kürzer als beim Raffaelporträt und das Kinn entsprechend länger.

Porträtähnlichkeit beruht aber bekanntlich nicht in mathematischer Genauigkeit der Verhältnisse, sondern in einem allgemeinen Erfassen des Charakteristischen, das sich mit Verzeichnungen und Übertreibungen wohl verträgt und in der Karikatur den Höhepunkt erreicht. Der Sinn für Porträtähnlichkeit ist etwas wie Musikgehör. Wie oft er zünftigen Kunsthistorikern fehlt, zeigt gerade die Geschichte der bisherigen Zuweisungen des Madrider Bildes. In unserem Falle wird für Laien durch verschiedene Umstände die Lage kompliziert. Die Vergleichsobjekte sind künstlerisch nicht gleichwertig: das Meisterwerk eines großen, idealisierenden Porträtkünstlers und eine minderwertige übermalte Kopie eines wahrscheinlich an sich unbedeutenden Bildes. Zudem müßte zwischen den beiden Aufnahmen ein Zwischenraum von tief ins Leben einschneidenden Jahren liegen. Das Gioviobild zeigt den durch Mißerfolge früh gealterten Mann, das Pradobild würde aus der Periode seiner Triumphe stammen. Die Hauptschwierigkeit aber liegt in der Notwendigkeit der Übersetzung vom Dreiviertelprofil ins reine Profil. Bildhauer kommen oft in die Lage solche Übersetzungen praktisch vornehmen zu müssen; ich habe darum zunächst Bildhauern diesen Fall vorgelegt, alle sprachen sich spontan und rückhaltlos für die Identität aus[1]). Den gleichen Entscheid erhielt ich von Anatomen. Der greise Altmeister der anthropologischen Forschung, Hr. Professor J. Kollmann in Basel schrieb mir: „All diese Abbildungen stellen ein Langgesicht dar, eine weitverbreitete Form der europäischen Bevölkerung von Sizilien hinauf bis nach Schottland. Ich habe solche Langgesichter durch viele Messungen auch in der Schweiz nachgewiesen, freilich nicht immer mit solch exquisit geformten Nasen... Ihr Kardinal ist ein so vortrefflicher Vertreter der langgesichtigen Form, daß kein Porträtist, selbst von sehr mittelmäßiger Technik etwas anderes geben konnte, als genau diese Nase, diesen Mund und dieses lange Gesicht. Das Raffaelsche Porträt gibt alle diese Einzelheiten freilich in etwas idealisierter Form wieder, aber für mich unverkennbar... Es ist überdies höchst unwahrscheinlich, daß ein so kühn geformtes Antlitz, diese lange Gesichtsform, diese Adlernase um die nämliche Zeit in gleich hoher Stellung, im gleichen Kardinalskollegium zweimal in Betracht kam“[2]).

* * *

Der einzige Einwurf, der mir stets entgegen gehalten wurde, lautete: ist es möglich, daß der Schweizer Schinner so ausgesehen haben kann, wie jene vornehme, durch und durch italienische Prälatengestalt Raffaels? Liegt nicht beim Bilde der Giovio-Sammlung etwa eine Namensunterschiebung vor?

Dieser Verdacht findet durch den Text der Elogia einen gewissen Stützpunkt. Es ist dort von Matthaeus Cardinalis Sedunensis „cui Lango cognomen fuit“ die Rede. Trotzdem neuere Lokalhistoriker behaupten, in Italien habe man Schinner den Spitznamen „il longo Svizzero“ beigelegt, in den Originalquellen findet sich hierüber keine Andeutung; sie interpretieren wohl damit die obige Stelle. So ist anzunehmen, es sei dem Gedächtnis des Geschichtsschreibers, der erst in seinen letzten

(1) Ich kann mich auf die Zustimmung meiner Freunde der Bildhauer Eduard Zimmermann und Hugo Siegwart, der Maler Albert Welti und Wilhelm Balmer berufen.

(2) Ähnlich äußerte sich mündlich Herr Dr. Ed. Kaufmann, Professor der path. Anatomie in Göttingen.

Digitized by Google

Lebensjahren die Elogia verfaßte[1]), eine Verwechslung mit dem berühmten Zeit- und Namensgenossen Schinners, dem Kardinal Matthaeus Lang, Bischof von Gurk und Erzbischof von Salzburg unterlaufen. — Die Folge davon war, daß schon Gerard von Roo 1620 den Typus des Basler Holzschnittes als Porträt Langs reproduzierte[2]) und auch Müntz verzeichnet den Holzschnitt unter dem Titel „le cardinal Matthieu Lang"[3]). Die äußere Persönlichkeit Langs ist aber durch eine Handzeichnung Dürers[4]), durch Werke von Hans Schwarz und Münzbildnisse[5]) festgestellt. Seine Identität mit dem Bilde Giovios ist gänzlich ausgeschlossen.

Der Verfasser der Elogia hat übrigens neben jenem falschen Beinamen im Texte die Persönlichkeit Schinners durchaus festgehalten und aus voller Personalkenntnis dessen Leben umrissen. Er kannte den Kardinal von Sitten wohl schon von der Zeit her, als jener unter dem Humanisten Theodor Lucinus in Como seine Studien abschloß[6]). Damals war der etwa zwölf Jahre jüngere Giovio noch ein Kind[7]). Ob er während der Kriegsjahre 1512/13 Gelegenheit hatte den Befreier der Lombardei wiederzusehen, ist nicht gewiß[8]). Wohl außer allem Zweifel aber steht sein persönliches Zusammentreffen mit Schinner im Feldzuge des Jahres 1521, den er im

(1) Vgl. die Briefstelle vom 16. Juni 1548 bei Fossati l. c., S. 16. Die erste Ausgabe seiner Elogia virorum literis illustrium erschien 1546 in Venedig, das Leben der zwölf Visconti 1549 in Paris, die gesamten Elogia virorum bellica virtute illustrium 1551 in Florenz. Giovio starb am 11. Dez. 1552.

(2) Gerard von Roo, „Der durchl. Fürsten und Herren Ertzherzogen zu Oesterreich Stamm und denk- und glorwürdige Thaten etc." Herausgegeben von Dietz von Weidenberg (Augsburg 1620).

(3) l. c. S. 333.

(4) Die Handzeichnungen der Albertina, Bd. IV, Blatt 378.

(5) Eine Zeichnung und eine Medaille von Hans Schwarz und ein Salzburger Taler von 1521, abgeb. im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. XXVII, S. 42 und 46.

(6) Giovio selber ist die Quelle für den Jugendaufenthalt Schinners in Como. Schinner war um 1470 geboren, das genaue Datum ist nicht überliefert. Die Tradition nennt als Etappen seiner wissenschaftlichen Bildung Sitten, Bern, Zürich und Como. Da Giovio berichtet, daß er in Como oft seinen Lehrer vertreten habe, scheint Como die Schlußetappe zu sein und sein Aufenthalt in die Wende der 1480er Jahre zu fallen. Erst seit 1490 ist er in seiner Heimat als Sekretär des Volksführers Georg Supersax nachgewiesen, wird um 1496 Pfarrer in seiner Vatergemeinde Ernen und Domherr und macht dann rasch Karriere. Über den Lehrer Theodor Lucinus, der einer bekannten Comenser Familie angehörte, sind keine Daten bekannt. Giov. Batt. Giovio in seinem Buche „Gli uomini della Comasca diocesi antichi e moderni nelle arti e nelle lettere illustri" (Modena 1784) bringt über ihn nur die anscheinend auf der Stelle der Elogia fußende Notiz: „Lucino Teodoro insegnava in Como le belle lettere nel chiudersi del XV. Il famoso Cardinal di Sion fu suo scolare". Herr Oberbibliothekar C. Bernoulli in Basel macht mich auf den Katalog des Brit. Museums aufmerksam, der einen undatierten Druck verzeichnet: T. Lucini Comensis ad discipulos moralium dictorum Isagogicus Libellus".

(7) Giovio war am 20. April 1483 geboren, damals also höchstens sieben Jahre alt.

(8) Es ist nicht ganz sicher, ob Giovio damals noch in der Heimat weilte. Die überraschende Personen- und Detailkenntnis, die er über die schweizerischen Aktionen in der Lombardei 1512/13 an den Tag legt, läßt freilich auf Miterleben schließen, doch war er zehn Jahre später in der Schweiz und kann dort aus der Erinnerung von Teilnehmern geschöpft haben.
In einem Briefe vom Jahre 1532 beklagt sein Bruder Benedetto dessen zwanzigjährige Abwesenheit (Periodico della Società storica Comense VIII). In seiner Historia Novocomensis (Graevii Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae VIII, 142) sagt er von seinem Bruder „in ipso iuventutis flore ad curiam Romanam contulit". Gestützt darauf verlegt Giov. Batt. Giovio in seinem wichtigen Buche „Elogio di Paolo Giovio il seniore, vescovo di Nocera" (1782), S. 9 seine Übersiedlung nach Rom schon auf Ende 1511 oder Anfang 1512. In diesem Falle hätte er aber sicher den siegreichen Kardinal, der von Anfang März bis Ende Juli 1513 in Rom weilte, zu sehen Gelegenheit gehabt. Nachgewiesen ist Giovio als Professor der Ethik an der römischen Hochschule seit 1514 (vgl. Pastor, Gesch. der Päpste IV, 462 und 486).

Digitized by Google

Gefolge des Kardinals Medici mitmachte[1]). Vor den Toren Mailands vereinigten sich damals die von Schinner herbeigeführten Hilfsscharen mit den kaiserlichen und päpstlichen Truppen, denen Medici als oberster Gubernator vorstand. Am 19. November zogen die beiden Kardinäle an der Spitze der Verbündeten in die eroberte Hauptstadt ein[2]). Nach einigen Quellen begaben sich anfangs Dezember die beiden Kardinäle auch zum Belagerungsheere vor Como, wo Giovio vergeblich die Plünderung von seiner Vaterstadt abzuwenden suchte[3]). Dieser hat wohl auch Medici, als sein Leibarzt, zum Konklave nach Rom begleitet, wo jener mit Schinner zusammen am 15. Dezember seinen feierlichen Einzug hielt[4]).

Diese Umstände machen es höchst unwahrscheinlich, daß Giovio ein unterschobenes Porträt des berühmten Sittener Kardinals in seine Sammlung aufgenommen haben sollte. Unwahrscheinlich selbst in dem Falle, wenn diese Aufnahme erst ein Vierteljahrhundert nach Schinners Tode erfolgt wäre.

* * *

Treffliche Kenner des Walliser Landes versichern mir, daß man daselbst noch heute diesem Typus sehr häufig begegnet; ich selber kenne Sprößlinge alter vornehmer Oberwalliser Familien, die nach Gesichtsform und Körperbau zum Raffaelbild Modell gesessen haben könnten.

Der Einwurf der psychologischen Unvereinbarkeit des Pradobildnisses mit der Persönlichkeit des Schweizer Kardinals bedürfte eigentlich keiner Widerlegung. Und doch möchte ich den Beweis antreten, daß auch hier gar keine Widersprüche vorliegen. Die historische Wertung Schinners ist durch das nachträgliche Scheitern seines Lebenswerkes und die darnach jahrhundertelang die Schweiz beherrschende Hegemonie Frankreichs, zumeist aber durch die dem Fremdendienst feindliche Literatur der schweizerischen Reformationszeit beeinflußt worden. Das Wort Zwinglis: „wenn man die roten kappen trukte, so wurde itel menschenblut daruß rinnen" lebte fort und erhielt nur das Andenken an den unglücklichen Anfänger der Schlacht von Marignano, an den verhaßten Werber, der selbst noch die bereits der Reformation gewonnenen Züricher 1521 in den päpstlichen Dienst verlockte, und dem man die ganze Verantwortung für die schweizerische Großmannspolitik auf

(1) Er war 1519 als Leibarzt in die Dienste des Medici getreten und mit ihm nach Florenz übersiedelt. Über seine Teilnahme am Feldzug siehe Giov. Batt. Giovio l. c.

(2) Vgl. die venezianischen Berichte bei Sanuto Diarii XXXII, 168 ff. und die Berichte an den Kaiser vom 19. und 21. November bei Brewer, Letters and Papers of the reign of Henry VIII. Bd. III, Nr. 1831 und 1795.

(3) Vgl. das Schreiben vom 15. Dezember aus Rom, bei Brewer Nr. 1869. Die Übergabe von Como erfolgte am 1. Dezember, die Plünderung am 3. Dezember. Am letztern Tage meldet aber der Podesta von Bergamo, daß der Kardinal Medici vormittags, der Kardinal von Sitten abends von Mailand nach Rom zur Papstwahl abgereist.

Die Angabe Giov. Batt. Giovios, Elogio di Paolo Giovio l. c. über die Anwesenheit des Geschichtsschreibers beim Sacco di Como wird bestätigt durch jenen erwähnten Brief seines Bruders Benedetto vom Jahre 1532, worin er sich beklagt, daß er ihn innerhalb zwanzig Jahren niemals gesehen „praeterquam semel in illa infelici patriae direptione, quando sub oculis tuis spoliati fuimus" (Santo Monti im Periodico VIII, 243).

(4) Sanuto 260, 262. Medici weilte bis nach der Papstwahl in Rom, die Giovio anscheinend nach eigenen Wahrnehmungen ausführlich schildert. — Zur Zeit des Todes Schinners weilte Giovio in Florenz. Am 15. November 1522 hat dort Kardinal Medici „eximium ac doctissimum virum magistrum Paulum Jovium, physicum nostrum" als seinen Gesandten an die schweizerische Tagsatzung beglaubigt (St.-A. Zürich, Akten Papst).

Digitized by Google

den blutigen Schlachtfeldern Italiens aufs Kerbholz schrieb. Und da auch Giovio sein Urteil in die Worte zusammengefaßt hatte: „vir inter exactae virtutis imperatores potius quam inter senatores numerandus, si corporis ac ingenii robur et rerum strenue gestarum cumulum spectes“[1]), so gewöhnte man sich daran, in Schinner nur einen blutigen Kriegsmann, einen politischen Draufgänger zu sehen.

Die zeitgenössischen Berichte, auch die gegnerischen, geben hiezu kein Recht[2]). Schinner erscheint hier als ein Renaissancemensch im Vollbesitz der zeitgenössischen Kultur, dessen Bedeutung auf seiner faszinierenden Persönlichkeit beruhte, die ebensosehr auf die kulturellen Kreise Italiens und des Auslandes zu wirken verstand, wie auf die einfache Psyche seiner Schweizer. Die Italiener spotteten wohl über seine barbarische Aussprache des Lateins[3]) und er selber kannte diesen Mangel und sprach darum lieber italienisch „come bon italian“. Der venezianische Senat war 1512 von seinem Vortrage und seinem vornehm sicheren Auftreten entzückt[4]). Der englische Gesandte Richard Pace, der geschäftlich viel mit ihm verkehrte, schildert ihn als Mann von größtem Genie, nur etwas zu leidenschaftlich[5]); der Sekretär Heinrichs VIII., der feingebildete Humanist Andreas Ammonius, erteilt ihm die Lobesworte: „ingeniosus, impiger, acer, facundus, strenuus et admodum theologus“[6]). Seine theologische Bildung, die er in energischer Stellungnahme zu den religiösen Zeitfragen betätigte, rühmen noch andere Autoritäten, wie Erasmus[7]) und seine Vertrautheit mit der klassischen Literatur zeigen seine Gespräche, seine Briefe und seine berühmten Reden[8]).

Bekannt ist der von Giovio — wohl anläßlich der Zusammenkunft Franz I. und Clemens VII. zu Bologna im Dezember 1515 — mit eigenen Ohren gehörte Ausspruch des französischen Königs: Die unbezwingliche Redegewalt des Kardinals von Sitten hätte ihm mehr Sorge und Gefahr gebracht als alle Spieße der Schweizer[9]). Für diese Wunder der Überredungskunst im Ratsaal und im Felde bieten die schweizerischen Akten ungezählte Belege. Sie vollbrachten das unmöglich scheinende,

(1) Giovio Elogia l. c.

(2) Der gegnerisch gesinnte, reformierte Chronist Anshelm gibt über Schinner bei dessen Tode ein Urteil ab, das ungewollt für dessen Charakter das höchste Lob bedeutet: Er war siner pflichtigen parti, namlich dem römschen babst und dem keiser, als sinen oberhern und als ein Eidgnoss sinen Eidgnossen, die er gern bi den gemelten hern gross gemachet und von Franzosen abgezogen hätte so ganz dienstlich, ufrecht und beständig, daß in weder der fründen armut und unglük, noch der vienden richtum und glük biß in tod mocht verkéren oder abwisen (Berner Chron. IV, 529).

(3) Giovio Elogia l. c.

(4) Die Stelle gibt eine Momentaufnahme vom Auftreten des Kardinals: „parlando per tanto come bon italian, licet sia nasuto barbaro vol far ogni suo poter che se caza barbari de Italia et far li Elvetii sia con liga... Poi dimandò perdono si l'havea parlato vulgari sermone, che l'havia fatto per esser lui barbaro, parlando latine haria fato qualche barbarie. Et cussì ridando con volta aliegro messe fine (Sanuto XIV, 57).

(5) Brewer II, Nr. 2428.

(6) Brewer l. c., Nr. 2498.

(7) Erasmus schreibt ihm am 16. Dezember 1520: „non me clam est, quam ex animo faveas doctrinae christinae in qua tu non paucos annos feliciter es versatus“. Epistolae D. Erasmi Rotterodami (London MDCXLII, fol. 1840).

(8) Reden und Gespräche sind in der amtlichen Sammlung der eidgenössischen Abschiede und den Briefsammlungen unserer Archive zahlreich überliefert, wie auch ein großer Schatz von Briefen erhalten ist. Ich verdanke Hinweise Herrn Prof. Büchi, dazu die Stelle bei Anshelm IV, 450, wo Schinner Herodian zitiert. Nach Giovio war Boetius seine Lieblingslektüre.

(9) Daß Giovio dieser Begegnung vom 11.—15. Dezember 1515 im päpstlichen Gefolge beiwohnte, zeigt sein Brief aus Bologna vom 15. Dezember 1515 (Sanuto XXI, 391).

Digitized by Google

daß die eidgenössischen Staatsmänner den Lockungen des französischen Goldes widerstanden; sie hielten die habgierigen Reisläufer bei den Fahnen zurück, wenn die päpstlichen Soldgelder ausblieben. Die intimen Berichte der Basler Hauptleute im Pavierzug lassen aber auch das imponierende Wesen des Prälaten deutlich erkennen, der bei aller Liebenswürdigkeit im Verkehr mit seinen Landsleuten die Schranken zu wahren wußte, damit seine Würde nicht Schaden litt. Und über das Versteckenspiel des in Italien, an der Kurie in die Schule gegangenen Diplomaten beklagten sich nicht nur seine Gegner[1]).

Stehen nun diese beglaubigten Charakterzüge wirklich in unvereinbarem Gegensatz zu dem Eindruck des Pradobildes? Könnte man nicht, den bisherigen Deutungen andere entgegensetzend, aus diesen asketisch bleichen Zügen den einem heißen Gemüte doppelt schweren Zwang zur Selbstbeherrschung herauslesen? Leuchtet nicht aus diesem in sich gekehrten Blick ein verhaltenes Feuer hervor und würde man sich wundern, wenn diese geschlossenen feinen Lippen von süßer, einschmeichelnder Rede überströmten?

* * *

Die Prüfung der übrigen zeitgenössischen Bilder Schinners ist freilich leider nicht geeignet, die Authenzität der Benennung des Porträts der Gioviosammlung zu beweisen. Wir besitzen von Schinner in erster Linie eine Reihe von Münzen, die er als Bischof und Landesherr im Wallis noch vor seiner Erhebung zum Kardinal schlagen ließ[2]).

Es sind insgesamt zehn verschiedene Prägungen erhalten, die aber deutlich in zwei völlig verschiedene Porträttypen zerfallen. Der eine, in drei Varianten, zeigt einen Bauernschädel von hochmütigem bornierten Ausdruck mit einer schnurgeraden Nase, kräftigen Kaumuskeln, herabhängenden Backentaschen und fettigem Nackenwulst[3]). Der andere, in sieben stark modifizierten Varianten, zeigt im wesentlichen einen ganz anderen Mann: einen epikuräischen Domherrnkopf mit sinnlichen Lippen und ausgesprochen gebogener Nase, die auf einigen Exemplaren die Erinnerung an

(1) Vgl. St.-A. Basel, Akten italienische Feldzüge. Die ihm spinnefeind gewordenen Venezianer bezeichnen Schinner als „un barbaro acorto", einen verschmitzten Barbaren (Sanuto XXXII, 384).

(2) Vgl. über die Münzen Schinners die schöne Arbeit von M. de Palézieux-du Pan „Numismatique de l'éveché de Sion", II. Partie. Description des monnaies vallaisannes in der Revue Suisse de Numismatique, Tome XIV (1908), S. 286—303. Dazu den ersten geschichtlichen Teil dieser Arbeit l. c. Tome X (1900), S. 235—240. Leider sind die Umrißzeichnungen, welche die Arbeit illustrieren, für unsern Zweck gänzlich unbrauchbar. Die Profile sind völlig verzeichnet, man kann die Abbildungen nur nach der Verteilung der Umschrift mit den Originalen verifizieren.

Es war sehr schwierig, die zum Teil sehr seltenen Originale der vielen Varianten sich zugänglich zu machen. Ich schulde Herrn Haas-Zumbühl in Luzern für seine Mithilfe großen Dank. Herr Adolf Icklé in S. Gallen sandte mir seine ganze große Sammlung von Schinnermünzen nach Hause, das schweizerische Landesmuseum seine Originale und Kopien, so daß ich schließlich über ein genügendes Material verfügte.

Von den zahlreichen Prägungen Schinners sind nur die vier verschiedenen Varietäten des sog. „Teufelstalers" 1501 datiert. Daß aber auch die halben Dicken mit dem Porträtkopf zum Teil in die gleiche Prägungszeit fallen, beweist die Wertung der „Walliser mit dem bischoffkopf" zu drei Schilling durch die schweizerische Tagsatzung vom 11. September 1504 (Absch. IIIe, S. 291). Eine gleichlautende Notiz, die Palézieux l. c. X, 326 angeblich zum Jahre 1502 aus dem Luzerner Archiv schöpfte, ist anscheinend falsch datiert und mit obiger Stelle identisch. Jedenfalls fallen alle Prägungen Schinners vor das Jahr 1511, mit welchem Jahre seiner Vertreibung seine persönliche landesherrliche Tätigkeit im Wallis fast gänzlich aufhörte. Keine Münzumschrift nennt seinen 1511 erworbenen Kardinalstitel.

(3) De Palézieux l. c. Nr. 51, 52, 54.

Digitized by Google

die köstlichen einheimischen Weine des Domkellers heraufbeschwört[1]) (Taf. 5). Die beiden Typen sind unter sich unvereinbar; gemeinsam ist beiden die mit dem Gioviobild und der heimischen Überlieferung in schroffem Widerspruch stehende breite (chamaeprosope) Gesichtsform und der Stiernacken. Die übrigen präsumtiven Porträte des Kardinals können auf Autorität keinen Anspruch erheben; denn die von Anshelm erwähnten Karikaturen[2]), welche am sichersten die charakteristischen Merkmale gegeben hätten, sind leider nicht mehr erhalten.

Unter den Miniaturen der Luzerner Chronik Diebold Schillings wird Schinner viermal dargestellt, allein es ist dabei jeder Anspruch auf Ähnlichkeit ausgeschlossen[3]). Das Kardinalsbild auf dem zwischen 1517 und 1519 von Nikolaus Manuel gemalten Totentanz im Dominikanerkloster zu Bern könnte ein Porträt des zeitgenössischen Kardinals um so mehr voraussetzen lassen, als nachweisbar all diese Figuren Porträts sind. Die Überlieferung des 1660 zerstörten Originalwerkes durch den Landschaftsmaler Kauw ist aber derart, daß sie zu ikonographischer Kritik nicht verwendbar ist[4]). Völlig wertlos ist auch das Klischee, das in Heinrich Pantaleons „Teutscher Nation wahrhaften Helden" dem Artikel über „Mattheus Scheiner, Cardinal zu Sitten" beigesetzt ist. Das Buch verfügt über zwei Kardinalstypen, die wechselweise immer wieder verwendet werden[5]).

Endlich ist mir noch eine Darstellung Schinners auf dem Grabmal Franz I. in S. Denis bekannt. Im Hintergrund des Reliefs der Schlacht von Marignano wird durch das vorgetragene Kreuz der Legat kenntlich gemacht. Von seinem Maultier herab segnet er die zum Angriff schreitenden schweizerischen Spießer. Die geringe Größe des Figürchens, nur 55 mm, verunmöglichte eine feinere Individualisierung in dem spröden Marmor; immerhin ist die auffallend langgesichtige Kopfform und die große Nase zu beachten. Entstehungszeit und Künstler machen es übrigens wenig wahrscheinlich, daß auf dem Entwurf Porträtähnlichkeit erstrebt worden wäre[6]).

Durch anderes Material kann somit die Benennung des Bildnisses der Gioviosammlung nicht gestützt werden. Wie weit die Unvereinbarkeit der beiden Münztypen unter sich[7]), deren zeitliche Autorität gegenüber letzterem aufhebt, möge der Leser entscheiden.

* * *

(1) De Palézieux Nr. 49, 50, 53, 55, 56, 57, 58.

(2) Anshelm, Berner Chronik IV, 529: man habe gemeint, Schinner „wäre der kriegschen kilchen nächster bapst und so er bi Gott in glicher gnad stüende ietzan im himelschen her ein grosser hoptman worden; aber er ward von sinen ungnädigen maleren zum hellischen her gemalet".

(3) Manuskript der Bürgerbibliothek Luzern, Fol. 292, 318, 319, 323. Über das Werk vgl. Prof. J. Zemp: Die schweizerischen Bilderchroniken. Herausgegeben v. der Stiftung Schnyder von Wartensee 1897, S. 99ff.

(4) Kopie von Albrecht Kauw 1649 im Hist. Museum in Bern. Über den Manuelschen Totentanz siehe Adolf Fluri im Neuen Berner Taschenbuch auf das Jahr 1901, S. 119ff.

(5) Band III (Basel, bei Lienhart Ostein MDLXXVIII), S. 38.

(6) Der Gesamtentwurf des großzügigen Monumentes, das 1547 begonnen, 1552 vollendet ward, stammt von Philibert de l'Orme (etwa 1510—1570). Die Sockelreliefs wurden vom Bildhauer Pierre Bontemps (nachweisbar 1536—1561) ausgeführt, ob er diese Kompositionen auch entworfen, bleibt zweifelhaft. Prof. Zemp denkt an Vorlagen eines Malers.

Vgl. über das Monument: Leon Palustre, La renaissance en France II, 101 (Paris 1879—1889). Heinrich v. Geymüller, Die französische Renaissance im Handbuch der Architektur (Stuttgart 1898 bis 1901). Louis Gonse, La sculpture française depuis le 14ieme siècle (Paris 1895). Über Bontemps Allg. Lexikon der bildenden Künstler, herausgegeben von Thieme & Becker, III, S. 326. Ich verdanke diese wie verschiedene andere Nachweise meinem Freunde Prof. Zemp in Zürich.

(7) Eine gewisse vermeinte Ähnlichkeit des ersten Münztypus mit Alexander VI. ließ den verstorbenen Genfer Numismatiker Paul Ströhlin die Hypothese aufstellen: Der neue unbekannte Bischof habe

Digitized by Google

Stellen unsere Bilder wirklich, wie die Unterschrift auf dem Bilde aus Como behauptet, den Kardinal von Sitten dar, so ist die Entstehung des Raffaelschen Porträts genau zu fixieren. Es könnte hiefür nur der dritte römische Aufenthalt Schinners, der von Mitte März bis gegen Ende Juli 1513 dauerte, in Betracht kommen[1]). Die Zeitumstände würden auch trefflich erklären, wie Raffael dazu kam, den Besieger der Franzosen, der in erster Linie den vom Papste den Schweizern erteilten Titel „Libertatis ecclesiasticae defensores" für sich vorwegnehmen konnte, zu malen.

Raffael war damals mit den großen Fresken in der dritten Stanze beschäftigt, deren historischen Vorwürfen eine symbolische Beziehung auf das Lebenswerk des Rovere-Papstes unterlegt ist. Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel verherrlicht die Niederlage der papstfeindlichen Konzilsbestrebungen Ludwig XII. Das nächste Bild sollte in der Beschwörung der Hunnengefahr durch Leo den Großen den politischen Erfolg seines Nachfahren, die Rettung Italiens von der französischen Invasion verewigen. Die Wahl dieses Sujets kann erst nach dem Eintreffen der Siegesnachricht am 21. Juni 1512 erfolgt sein. Noch sind in Nachzeichnungen die ersten Skizzen zu dieser Szene vorhanden, welche dem heiligen Papste die Züge Julius II. geben[2]). Hinter der Sedia gestatoria, umringt von den schweizerischen Hellebardieren der Leibwache reitet eine hohe Kardinalsgestalt. Liegt da nicht die Annahme nahe, daß der Auftraggeber hierin dem Werkzeug seines Erfolges, dem Kardinal von Sitten eine Stelle zugedacht, gleichwie er auf den Bildern der ersten Stanze seinen Mitarbeitern und Vertrauten Plätze reserviert hatte. Daß Raffael seine Studien zuweilen in Form ausgeführter Porträts zu machen pflegte, zeigt das Beispiel der „Donna velata", die als Modell zur Jungfrau der Sixtina zu erkennen ist[3]). Als Schinner Mitte März 1513 in Rom erschien, war Julius II. tot, die Fortsetzung von dessen Politik schien aber durch die Wahl des Mediceers gesichert. Raffael konnte damals noch nicht voraussehen, daß der Ehrgeiz Leos X. und die Änderung des politischen Kurses ihn zu einer Umarbeitung des Entwurfes zwinge, welche die deutliche Symbolik abschwächte.

Als im folgenden Winter das Bild zur Ausführung kam, war das Porträt des neuen Papstes an die Stelle des Befreiers Italiens von der Fremdherrschaft getreten. Und die neue Politik hätte auch Schinner keine Berechtigung mehr geboten, auf der Darstellung einen Platz zu finden. Schon im Spätherbst hatte Leo X. zur Bundes-

statt seines Kopfes den des Papstes auf seine Münzen prägen lassen, um denselben ein weiteres Absatzgebiet zu sichern. Derartige bewußte Nachbildung gangbarer Münztypen war in Oberitalien ein beliebtes Mittel kleiner Münzherren um ihre minderwertigen Stücke in Umlauf zu bringen. Hier aber fehlt, abgesehen von der doch sehr geringen Ähnlichkeit des Münztypus mit dem beglaubigten Papstprofil, die Voraussetzung, daß Alexander VI. kursive Porträtmünzen prägte. Es existieren keine solchen. Mehr Grund hätte die Vermutung, auf diesen Münzen sei noch der Platzhalter Schinners, sein alter Oheim Nikolaus Schinner verewigt, der, so lange dessen Erhebung aus verschiedenen Gründen nicht möglich war, erst als apostolischer Vikar seit 1496, dann 1498—1499 als Bischof das Regiment ihm aufbewahrte. Die zahlreichen Münzen dieses Nikolaus selbst sind voller Rätsel; sie tragen zum Teil das Wappenbild seines Protektors Georg Supersax, aber nie ein Porträt.

(1) Schinners erster Aufenthalt in Rom fällt ins Jahr 1499, sein zweiter von etwa 18. August 1511 bis 12. Januar 1512, der vierte vom 13. Dezember 1521 bis zu seinem Tode 1522. Über den dritten, einzig in Betracht fallenden Aufenthalt haben wir folgende Daten: Am 24. Februar 1513 geht er nach einem Schreiben Peter Martyrs zum Konklave von Mailand ab. In Rom ist er nachweisbar vom 18. März bis 11. Juli. Am 1. August ist er auf der Rückreise in Piacenza. Gef. Mitt. von Prof. Alb. Büchi.
(2) Musée du Louvre, abgeb. bei Müntz, „Raphaël", S. 380. Oxford Univ. Gallery, abgeb. bei Klaczko, Jules II, S. 392. Vgl. Crowe-Cavalcaselle II, 152.
(3) Vgl. Burckhardt, Cicerone (7. Aufl. 1898) II, S. 774.

Digitized by Google

erneuerung mit den Eidgenossen Gorio Gherio als außerordentlichen Nuntius in die Schweiz gesandt und Schinner absichtlich umgangen, weil der Gesandte die geheime Nebeninstruktion erhielt, die Versöhnung der Schweizer mit Ludwig XII. zu betreiben[1]).

Die Annäherungsversuche zwischen Papst und König haben sich freilich zerschlagen gerade zur Zeit als die Fresken im Heliodorsaale vollendet wurden[2]). Im Feldzug des Jahres 1515 hat Schinner wieder als päpstlicher Legat seine Schweizer gegen die Franzosen geführt.

(1) Siehe K. Wirz, Ennio Filonardi, der letzte Nuntius in Zürich (Zürich 1894). Derselbe: Quellen zur schweiz. Gesch. XV, Einleitung, S. XXI. Ferner: Eidg. Absch. III b. Über die damalige Schwenkung der Politik Leos X. vgl. auch Cian, Arch. Veneto XXX und Pastor l. c. IV, 63—66.

(2) Zwei Inschriften an der Tür unter dem Heliodorbilde und am Fenstersturze unter Petri Befreiung bezeugen die Vollendung des Saales im zweiten Pontifikatsjahr Leos, welches am 29. März 1514 begann. Die Restzahlung erfolgte am 4. August 1514. Schon am 1. Juli hatte Raffael seinem Oheim die Inangriffnahme des Leosaales gemeldet. Vgl. Pastor IV, 492.

Digitized by Google

EINE BILDERHANDSCHRIFT AUS DEM KREISE DES KONRAD WITZ

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HERMANN BRANDT

Angesichts der überragenden Stellung des Konrad Witz in der Entwicklung der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts überrascht die verhältnismäßig geringe Anzahl uns erhaltener Werke, die von einer unmittelbaren und tiefgreifenden Wirkung dieses Meisters auf seine Zeitgenossen, von einer Schule uns Kunde geben. Beziehungen allgemeinerer Art verbinden zwar seinen Stil mit dem verschiedener Künstler, Bestimmtes über ein Abhängigkeitsverhältnis läßt sich aber nur in sehr seltenen Fällen aussagen. So hat denn noch immer als der eigentliche Vertreter des Witzschen Kunstkreises der Meister des 1445 datierten Tafelbildes der heiligen Einsiedler Antonius und Paulus in Donaueschingen zu gelten. Mit vollem Recht durfte Daniel Burckhardt[1]) diesem Künstler auch die beiden aus dem elsässischen Dorfe Sierenz in die Basler öffentlichen Kunstsammlungen gelangten Tafeln des hl. Georg und des hl. Martin zuschreiben und ihn, trotz mancher Abweichungen namentlich im Landschaftlichen, in die nächste Nähe des Konrad Witz rücken. Ein Werk der Schaffhausener Altertumssammlung, das Burckhardt neuerdings publiziert hat, ein 1449 datiertes Tafelbild der Kreuztragung und Kreuzigung, erweist sich in einzelnen wichtigen Figurentypen sowie durch den Charakter der Landschaft offenkundig als eine Werkstattarbeit des Meisters von 1445. Die durch starke Schlagschatten bewirkte Illusion einer statuettengeschmückten Rahmenarchitektur wäre ohne die Vorbilder der Witzschen Kunst wohl nicht denkbar.

Solche spärlichen Reste eines gewiß vorhanden gewesenen Reichtums an Monumenten beweisen also, daß die bahnbrechenden künstlerischen Taten des Konrad Witz doch schon von seiner Zeit begriffen worden sind; freilich war es nicht die einzigartige Monumentalität seiner Formensprache, sondern vor allem sein kräftiges „Anpacken der Wirklichkeit", das Nachfolger gefunden hat. Gerade diese Tatsache berechtigt zu der Frage: Ist nicht auch die oberrheinische Handschriftenillustration von diesem Strom neuen Lebens berührt worden, sind in ihr keine Nachwirkungen der Witzschen Kunst zu bemerken? Kann auch gegenwärtig ein allgemeineres Urteil über die Handschriftenmalerei am Oberrhein um die Mitte des 15. Jahrhunderts nur mit großer Vorsicht gefällt werden, soviel steht doch fest, daß sie ein besonders starker Drang zum Erfassen der individuellen charakteristischen Erscheinung des Menschen und zur naturalistischen Ausgestaltung seiner Umgebung auszeichnet. Dafür sprechen schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die freilich uns nicht mehr im Original erhaltenen lebensvollen Darstellungen der Chronik des Konstanzer Konzils von Ulrich von Richental[2]) oder die prächtigen Genrebilder des Urbars der Veste Rheinfelden (Wien, k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv)[3]), um nur zwei der wichtigsten Beispiele zu nennen. Allerdings bringt die allmählich einsetzende fabrikmäßige

(1) D. Burckhardt, Festschrift zum 400. Bundesjahrestag, Basel 1901, S. 308ff. — Th. v. Frimmel, Blätter zur Gemäldekunde IV, S. 54. — B. Haendcke, Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 1907, S. 138. — H. Wölfflin, Kunstchronik, N. F. XIV, S. 92. — D. Burckhardt, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. X, 1908, S. 236.

(2) R. Kautzsch, Die Handschriften des Ulrich von Richental, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, N. F. IX, 1894, S. 472.

(3) H. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, Straßburg 1912, S. 72ff. und Tafel VI—IX.

Digitized by Google

Produktion der in sehr großer Zahl auf uns gekommenen Papierhandschriften mit kolorierten Federzeichnungen[1]) eine gewisse Flüchtigkeit, ja Derbheit des Stiles mit sich und verursacht ferner oft ein auffallendes Nebeneinander von trefflichen und ganz minderwertigen Leistungen in ein und derselben Handschrift: Der Lehrling arbeitete nach Vorlagen eines Künstlers, der sich aber auch selbst am Schmuck der Handschrift beteiligt hat.

Nur von einer Bilderhandschrift, bei der eine wirklich künstlerische Kraft mit am Werke war, werden wir Aufschluß darüber erwarten dürfen, ob und wie weit die Witzsche Kunst auch auf die Handschriftenillustration am Oberrhein Einfluß gewonnen hat[2]). Im Hinblick auf diese Frage kann ein Kodex der Heidelberger Universitätsbibliothek besondere Beachtung beanspruchen. Es ist eine Abschrift der im 15. Jahrhundert in Süddeutschland außerordentlich verbreiteten christlichen Tugendlehre „Die 24 Alten oder der goldene Thron", die der Basler Franziskaner Otto von Passau, einer der letzten Vertreter der durch Tauler in Basel heimisch gewordenen kirchlichen Richtung der Mystik, 1386 in deutscher Sprache verfaßt hat[3]). Das Heidelberger Exemplar, Cod. Pal. germ. 322[4]), ist eine Papierhandschrift, 362 Blätter umfassend, 187 mm hoch und 268 mm breit. Der Text ist in zwei Kolumnen geschrieben. Die bisweilen mit quadratisch gemusterten Füllungen versehenen bunten Initialen sind ohne jeden künstlerischen Wert und wohl vom Schreiber verfertigt. Am Schluß des Bandes, fol. 359b, findet sich der Eintrag:

„bruder Otten von Passowe santc francysc' orden etwenne lesmeister (d) zů basel der dis bůch von dem anfang untz an dz ende mit grossem flisze und ernste und arbeitt von stuck ze stucke und von synnen zů synnen allesament gemaht und vollbraht het dis geschah do man zalte von gottes geburte MCCCC vnd LVII° jor an sant appolonia tag in der zehen stund noch mittage von mir hans seiler wart dis bůch us geschrieben AMEN ora pro scripptore."

Der Dialekt läßt sich als alemannisch, vielleicht alemannisch-elsässisch bestimmen. Dem Texte voran geht eine Inhaltsübersicht, sodann folgt die Einleitung, die an die Vision aus der Offenbarung des Johannes (Kap. 4) anknüpft: Der Apostel sieht Gott auf dem Throne sitzen, umgeben von den 24 Ältesten, die mit weißen Kleidern angetan sind und güldene Kronen auf ihren Häuptern tragen. „Diese läßt der Verfasser in 24 Abschnitten die Hauptlehren des Glaubens und der Moral vortragen, als Anweisung, wie sich die minnende Seele einen goldenen Thron im Himmel gewinnen soll."

Die Handschrift schmücken 26 ganzseitige Bilder. Die beiden ersten sind der Vision des Johannes gewidmet, die 24 übrigen, die jeweils einem Kapitel vorangestellt sind, müssen sich alle mit der Darstellung eines die als Mädchen versinnbildlichte Seele belehrenden Alten abfinden. Die Vision des Apostels ist also auf zwei Seiten verteilt, und zwar auf zwei in den Papierband eingefügte Pergamentblätter,

(1) R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter, Straßburg 1894, S. 61 ff.

(2) Soeben gibt F. Winkler im Bericht über die Ausstellung 1912 in Granada, Kunstchronik, N. F. XXIV, 1912, S. 192, eine vorläufige Nachricht über eine Witz nahestehende Gruppe von Bilderhandschriften in Granada und Wien, deren Veröffentlichung man mit Spannung entgegensehen darf.

(3) J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892, S. 219. Über die Drucke vgl. K. Goedeke, Grundriß der deutschen Literatur I², S. 213. — A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst, Straßburg 1899, S. 120f.

(4) Kurz erwähnt bei Kautzsch, Einleitende Erörterungen etc., S. 59. Über das erste Bild der Handschrift vgl. Brandt, a. a. O., S. 194.

Digitized by Google

fol. 5 und 6, die durch ein leeres Papierblatt voneinander getrennt sind. Das erste Bild, fol. 5b (Abb. 1), zeigt nur den nach der Vision ausschauenden Evangelisten. Er sitzt im Vordergrund auf der Bergeshöhe vor einem seltsamen Felsgehäuse, von dem aufgeschlagenen Buche aufblickend; eine weite Landschaft, ein Flußtal mit Stadt und Schloß und den fernen Alpen unter tiefblauem Himmel, in dem die Halbfigur der Muttergottes auf der Mondsichel schwebt, öffnet sich dahinter. Die beigegebene Abbildung überhebt uns einer eingehenden Beschreibung der Komposition. Das Bild, von einem links fast ganz abgeschnittenen, 243 mm hohen und 165 mm breiten roten Rahmen umgeben, ist ein von Beschädigungen leider nicht freies Deckfarbengemälde, bei dem nur gelegentlich auch die Zeichenfeder mitspricht.

Die größte Sorgfalt ist auf die Figur des Heiligen selbst verwendet. Dicht geringeltes braunes Lockenhaar hebt sich von dem blattgoldenen Heiligenschein ab und umrahmt das bartlose, gedrungene und stark vorgebaute Gesicht. Eine kräftige Umrißlinie faßt das Dreiviertelprofil rechts ein, dunkle Augenbrauen leiten in flacher Kurve zu der dicken, leicht geschwungenen Nase über. In scharf umrandeten Lidern liegen die weit aufgerissenen großen braunen Augen. Ziemlich unvermittelt ist dann der breite Mund mit seinen halbgeöffneten schmalen Lippen hingesetzt. Die Gesichtsfarbe ist sehr hell gehalten. Mit zartvertriebenem Weiß sind die beleuchteten Partien auf dem Nasenrücken, bei den Augen, am Hals, mit feinen roten Pinselstrichen die gesunden Farben der breiten Wangen gegeben, in leichtem Grau die Schatten der Augenhöhlen. Einige dunkle Streifen bezeichnen die Falten des dicken Halses unter dem breiten Kinn. Die charakteristischen Merkmale dieses Kopfes sind es nun vor allem, die uns berechtigen, die Werke des Konrad Witz zum Vergleich heranzuziehen, obgleich die Handschrift keinen ganz direkten Hinweis auf die Entstehung in Basel enthält. Die nahe Verwandtschaft mit einem Witzschen Kopftypus springt sogleich ins Auge. Am schärfsten ausgeprägt finden wir ihn beim Joachim auf der „Begegnung an der goldenen Pforte" in Basel. Allerdings ist dieser Kopf auf dem Tafelbild ungleich kräftiger in Licht und Schatten modelliert und das Inkarnat nuancenreicher behandelt als in der Miniatur. Dennoch ist die Übereinstimmung schlagend: im Gesamtcharakter, denn die gleichen Proportionen der Gesichtsteile, der gleiche starre Ausdruck ist den beiden Köpfen eigentümlich, und in den Einzelformen, denn hier wie dort finden wir die fast übergroßen Augen, die starke Nase, die ungemein breiten Wangenflächen und den etwas leblosen halb offenen Mund. Abwandlungen dieses Typus zeigen sich bei der Mehrzahl der uns erhaltenen Werke des Witz, namentlich auf den in Basel aufbewahrten Altarflügeln. Der Kopf des Benaja („Sabothai und Benaja kommen zu David") zum Beispiel hat das gleiche krause Haar wie der Johannes Evangelista, nur etwas feiner geringelt, Nase und Kinn springen bei ihm noch stärker vor. Ein Nachklang dieses Typus ist in dem Kopf des Begleiters des hl. Martin auf dem Basler Bild des Meisters von 1445, ja selbst bei einigen Gestalten auf dem Schaffhausener Schulwerk von 1449 wahrzunehmen.

Wie der Kopf des Evangelisten, so läßt sich auch seine schwerfällige Gestalt in ihren Proportionen wohl mit der des Joachim auf der „Begegnung an der goldenen Pforte" vergleichen. Die Hände ermangeln aber der sorgfältigen Zeichnung. Die Gewandung des Apostels, ein karminfarbenes Untergewand und ein über die Schultern fallender tiefblauer Mantel, widersprechen jedenfalls nicht dem Witzschen Stil. Die wenigen, vortrefflich mit der Deckfarbe modellierten Falten des Mantels, die in weichen geraden Bahnen herabfallen, finden z. B. im Mantel des hl. Christophorus von Witz in Basel ihre Parallele. Das Untergewand ist in allen beleuchteten

Digitized by Google

Teilen weiß gehalten, erst in den beschatteten Partien, die bei den weichgerundeten Faltenmulden des rechten Ärmels durch Schraffierungen mit der Feder verstärkt werden, setzt die Farbe ein. So ist das Spiel starker Lichtreflexe auf glänzendem Stoffe recht glücklich wiedergegeben. Ein entscheidendes Moment für Beziehungen zu Witz kann darin zwar nicht erblickt werden, doch dürfen wir uns daran erinnern, daß vielleicht kein oberdeutscher Künstler der Zeit dieses Problem so meisterhaft gelöst hat wie eben der „magister conradus de basilea".

In welch seltsame Umgebung ist nun aber diese Gestalt gesetzt: vor den schwarz klaffenden Spalt eines Felsaufbaues, der die ganze linke Hälfte des Bildes beherrscht. Scharf gemeißelte prismatische und würfelförmige graue Blöcke und Platten sind übereinander getürmt, in geschwungenen Formen bilden sie vorn das Lesepult, auf dem das karminfarben gebundene Buch liegt, und die Seitenlehne des Sitzes, auf dem die blaue Sentelkappe des Heiligen ruht. Perspektivisch sind die scharfen Kantenlinien des schräg nach rechts hinten strebenden Gemäuers überraschend sicher, wenn auch in den unteren Teilen nicht immer ganz richtig gezeichnet. Erhält der Vordergrund schon durch diese kräftig in die Tiefe führenden Richtungslinien eine feste räumliche Bestimmung, so sind Farbe und Licht vollends raumbildende Faktoren. Die Lichtquelle ist vorn links angenommen, mit großer Konsequenz erscheinen nun die Flächen des Gesteins weißlich in voller Beleuchtung, hellgrau im Halbschatten, dann wieder schwarzgrau im Schlagschatten. So erst gewinnt der ganze Vordergrund volle Körperlichkeit. Gerade in dieser Tatsache ist ein deutlichster Hinweis auf die Raumgestaltung des Konrad Witz gegeben. Wir denken an die Felsgestade auf dem Basler Christophorusbild, deren Blöcke freilich noch viel wilder und zerrissener sind. Das Motiv einer den Vordergrund seitlich begrenzenden und sich schräg nach hinten schiebenden Wand, welche die ganze räumliche Disposition beherrscht, tritt uns besonders bei der „Begegnung an der goldenen Pforte", bei der „Befreiung Petri" (Genf), bei dem „Priester des alten Bundes" u. a. m. entgegen. Nicht als Mauer, wohl aber als festgefügte Felswand hat der Meister von 1445 dieses Motiv in seinem Donaueschinger Bild übernommen, wo der Vordergrund rechts und links auf diese Weise eingefaßt und zum Mittelgrund übergeleitet wird.

Eine Bestätigung unserer bisherigen Beobachtungen liefert aber schließlich die Hintergrundslandschaft, die unserer Miniatur erst ihre volle Bedeutung verleiht. Über zwei dunkelgrüne, sich überschneidende Hügel, an aufragenden Tannenwipfeln vorbei, blicken wir hinab auf einen weiten hellgrünen Wiesenplan, der durch Hecken und Baumreihen in rautenförmige Felder geteilt ist; zu Fuß und zu Pferde tummeln sich auf ihnen bunte kleine Figuren. Eine graue Stadtmauer begrenzt das Terrain. Hinter den roten Turmdächern glänzt ein breiter Fluß in weißen und blauen Farben auf; er umspült den grünen Schloßberg und entschwindet links in der Ferne. Ein tief erblauender Bergzug begleitet zur Rechten den Fluß und spiegelt sich in ihm wieder. In noch duftigerer Ferne recken sich die grauen Wände und weißen Gletscher des Hochgebirges empor. Alle diese Motive sind uns aus den Landschaftsbildern des Konrad Witz und seines Kreises wohl bekannt. Der Blick in die Tiefe über Hügelüberschneidungen hin findet sich ganz ebenso auf der „Anbetung der hl. drei Könige" im Münchener Nationalmuseum, die Braune als ein Werk der „Bodenseeschule" veröffentlicht hat[1]). Diese zwei Altarflügel sind zweifel-

(1) H. Braune, Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jahrhundert, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, II. Halbjahrsband, München 1907.

Digitized by Google

los oberrheinische Zeitgenossen, wenn nicht Vorgänger der Kunst des Konrad Witz. Einer ganz ähnlichen Raumdisposition begegen wir auf einer „Heimsuchnng" der Galeria Estense zu Modena, die Voss (mit einer zugehörigen „Verkündigung") der Witzschule zugewiesen hat[1]). Der einzige Baumtyp des Malers der Heidelberger Miniatur ist die Tanne, die er durch ziemlich flüchtige horizontale Parallelpinselstriche mit aufgesetzten hellgrünen Lichtern gut charakterisiert — genau so, wie der Meister von 1445 es auf seinen beiden Basler Bildern tut; für diesen ist diese Baumform geradezu ein Charakteristikum. Ein rautenförmiges Netz von Baumreihen und Hecken, das über das Wiesenland geworfen ist, beherrscht die Landschaft jenseits des Sees auf dem berühmtesten Werke des Witz, dem „Fischzug Petri"; und eben dieses Landschaftsbild ist von miniaturhaft feinen Figürchen belebt, ein Zug, der freilich nicht als spezifisch oberrheinisch gelten kann, der aber weder bei Lukas Moser noch bei Witz fehlt. Und seit Mosers Tiefenbronner Altar ist die Hintergrundslandschaft mit Stadt und Schloßhügel und einem in die Ferne strebenden bergumsäumten Strom oder See ein Erbgut der oberrheinischen Kunst. Der Meister der Münchener „Anbetung der hl. drei Könige" bringt sie schon mit feinster Beobachtung der Luftperspektive, indem er die fernen Berge wechselweise in graue und blaue Töne taucht. Im Oeuvre des Konrad Witz begegnet sie uns auf der freilich nicht fraglos anerkannten Berliner Kreuzigung. Auf der Genfer Landschaft hat der Meister mit vollkommener Freiheit die im Duft der Ferne fast entschwindenden Alpengipfel wiedergegeben. Der Meister von 1445 bildet auf den Basler Tafeln das Motiv weiter, auf dem Schaffhausener Bild mit seiner herrlichen Alpenkette kehrt es wieder; kein Zweifel, daß hier der Maler unserer Miniatur anzuschließen ist.

Kehren wir zu ihr zurück. Aus der weißen Luft des Horizontes entwickelt sich nach oben, zunächst in einzelnen Streifen, das satte Blau des Sommerhimmels; ein blauer Strahlenkranz faßt auch die Halbfigur der rot und blau gewandeten Madonna mit dem Kind ein, die mit goldenem Heiligenschein auf der Mondsichel schwebt. Sie ist sehr viel weniger sorgfältig behandelt als der Apostel und bietet kein entscheidendes stilistisches Merkmal.

In allen Einzelzügen des Bildes läßt sich also der Witzsche Einfluß deutlich gewahren. Aber auch die Gesamtkomposition dieses „Johannes auf Patmos" ist so auffallend, daß man sich nach einem Vorbild umsieht. Der Gegenstand ist ja gerade der Handschriftenmalerei des 15. Jahrhunderts in Deutschland, in den Niederlanden und in Frankreich durchaus geläufig: selten fehlt er in einem der zahllosen illuminierten Gebetbücher. Und man darf sagen: in der Regel wird der Evangelist auf einer kleinen, flachen und runden Insel sitzend dargestellt. Natürlich kommen Ausnahmen vor. Gerade der Meister E. S., dessen Zusammenhang mit dem Oberrhein und Konrad Witz ja oft genug diskutiert worden ist, bringt auf einigen seiner schönsten Stiche wie L. 150 und L. 151 eine phantasievolle Ausgestaltung der Landschaft, die den Apostel umgibt. Aber sie läßt sich doch nicht mit dem Einfall unseres Miniators vergleichen, der den Johannes auf einer Art Felsenkanzel hoch über der Landschaft thronend zeigt. Das Nächstliegende ist, andere Bilderhandschriften der 24 Alten auf dieses Motiv hin zu befragen. Der Traktat ist nun freilich, wie schon gesagt, in fast zahllosen Exemplaren aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Unter der sehr großen Menge von durchgesehenen illustrierten Abschriften, namentlich in den Bibliotheken Süddeutschlands und der Schweiz, fand sich aber nichts

(1) Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIX, 1908, S. 282 ff.

Digitized by Google

Verwandtes, auch nicht in zeitlich nahestehenden alemannischen, wie z. B. dem schönen, in St. Gallen geschriebenen, 1453 datierten Kodex Nr. 987 der dortigen Stiftsbibliothek oder in den prächtige Landschaftsgründe zeigenden Bildern einer Handschrift des Museo Civico in Venedig, von der das kgl. Kupferstichkabinett in Berlin ein Blatt besitzt[1]). Einzig und allein eine 1448 von Johann Maiger de Werdenberg in Basel verfertigte Handschrift der kgl. Bibliothek zu Berlin (germ. Fol. 19) gibt in einer lavierten Federzeichnung (Abb. 2) eine sehr eng verwandte Komposition: Johannes thront ebenfalls vorn links wie auf einer Terrasse über der Landschaft, und sein kathederartiger Sitz ist gleichfalls aus scharfkantigen, prismatischen Blöcken, freilich perspektivisch sehr mangelhaft, zusammengesetzt. Die Landschaft auf der Berliner Zeichnung steht hinter derjenigen der Heidelberger Miniatur weit zurück, und am Himmel erscheinen der thronende Gottvater und die 24 Ältesten. Aber ein wohl mittelbarer Zusammenhang zwischen den beiden Bildern ist ganz unverkennbar. Führten uns schon alle stilistischen Merkmale der Heidelberger Miniatur an den Oberrhein, nach Basel, so wird dies durch die Berliner Handschrift[2]) noch urkundlich bestätigt. Sollte aber diese Komposition auf ein Bild des „Johannes auf Patmos" von Witz selbst zurückgehen? Das würde die gesonderte Darstellung der Vision bei der Heidelberger Handschrift ebenso wie die ungeschickte Hintergrundsbehandlung und -Überfüllung auf der Berliner Zeichnung, die noch die Vision selbst in das Bild zwängen wollte, erklären. Doch darf dies nur eine ganz allgemeine Vermutung bleiben, zumal es in dieser Zeit völlig an sicheren Beispielen für die Abhängigkeit der Handschriftenillustrationen von Tafelbildern fehlt. Gerade in Beziehung auf Witz hat sich ja eine solche Hypothese als Täuschung erwiesen[3]). Eines muß aber noch bemerkt werden. Conrad de Mandach hat bekanntlich den Zusammenhang der Witzschen Kunst mit der savoyischen Malerei urkundlich und an Hand von Monumenten nachgewiesen[4]). Dasjenige savoyische Werk, das weitaus am deutlichsten die Verwandtschaft mit dem Witzschen Stil zeigt, ist das Gebetbuch des Herzogs Ludwig von Savoyen in der Nationalbibliothek zu Paris (cod. lat. 9473)[5]). Die prächtigen Deckfarbengemälde dieses livre d'heures enthalten aber nicht etwa die Vorbilder für Konrad Witz, sondern stehen unserer Ansicht nach im Gegenteil stark unter dem Einfluß seiner Werke, namentlich des Genfer Altares. Dieser wurde 1444 gemalt — und erst nach 1450, wie festgestellt worden ist[6]), entstand das Gebetbuch des Herzogs. Unter den Miniaturen befindet sich auch ein „Johannes auf Patmos" (fol. 190a), der aber, wie herkömmlich, auf einer kleinen, flachen Insel sitzt. Um so mehr fesselt uns dagegen die Darstellung des hl. Augustin (fol. 167b, 90:105 mm). Rechts im Vordergrund erhebt sich ein statuettengeschmücktes gotisches Gehäuse, in dem man durch einen weitgeöffneten Bogen den Heiligen am Schreibpult beim Fenster sitzen sieht. Links neben dem Gehäuse fällt der blumige Wiesenboden plötzlich steil ab. Tief unten zieht das gewundene Band eines Flusses in die Ferne. Einzelne Bäume stehen am Ufer, auf

(1) Ein Teil des Bildes reproduziert in Kunst und Künstler 1909, S. 325.

(2) Sie trägt am Schluß das Wappen von Basel mit einem Spruch.

(3) Bei der Zuweisung der Weigelschen Biblia pauperum an Witz auf Grund der ähnlichen Darstellungen des Basler Altares. Vgl. A. Schmarsow, Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII, 1905, S. 169ff. und C. Dodgson, ebenda XXX, 1907, S. 169ff.

(4) C. de Mandach, Conrad Witz et son retable de Genève, Gazette des Beaux-Arts IL, 1907, 2. sém., p. 353. Ders., Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie, ebenda LIII, 1911, 2. sém., p. 405ff.

(5) F. Mugnier, Les manuscrits à miniatures de la maison de Savoie, Montiers 1894, p. 79ff.

(6) Mandach, Conrad Witz et son retable etc., a. a. O.

Digitized by Google

gelben Wegen sind kleine bunte Gestalten zu gewahren und, dem Horizont zu, auf beiden Seiten des Flusses die Mauern und blaugrauen Türme und Zinnen von Städten oder Schlössern. Am hellblauen Himmel erscheinen in goldener Glorie Gottvater und der Erlöser. Gewiß gibt es hier im einzelnen keine tatsächliche Übereinstimmung mit der viel derberen Heidelberger Miniatur. Aber der außergewöhnliche Aufbau der Komposition ist hier wie dort der gleiche; und in beiden Fällen bestehen Zusammenhänge mit dem Stil des Konrad Witz.

Sehr enttäuscht nun das zweite Bild der Heidelberger Handschrift, das die Vision selbst darstellt (fol. 6a, 170:250 mm, Abb. 3). Es ist kein Gemälde, sondern eine nur wenig kolorierte Zeichnung, in rotem Rahmen gefaßt. Auf der ohne jedes Detail gegebenen grünen Wiese knien die 24 Alten im Gebet emporblickend. Schematisch sind rechts und links die sich drängenden Köpfe übereinander gereiht, in ganz traditioneller Anordnung, wie sie schon die älteste uns erhaltene Darstellung dieser apokalyptischen Vision auf dem Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura (zwischen 440 und 462) in Rom zeigt[1]). Die Gesichter, mit niedriger Stirn und knolliger Nase, sind meist im Profil oder Dreiviertelprofil, bisweilen auch im sog. „verlorenen Profil" gegeben. Sie stehen in keiner Beziehung zu dem ausgeprägten Charakterkopf des Johannes. Auch die Gewandbehandlung ist völlig von der des ersten Bildes verschieden. Die Falten stauen sich am Boden in scharfen spitzen Winkeln und ihre schraffierten Schatten verfehlen die Wirkung. Steif und leblos sind auch die beiden Engel, die in dem durch blaue Streifen getönten Himmel das gelbrot gefaßte Medaillon mit Gottvater tragen. In den Purpurmantel gehüllt, sitzt dieser auf einem schräg gestellten Truhensitz vor einer Engelschar. Seine Stellung und Bewegung ist ganz konventionell und eng verwandt z. B. dem Johannes Baptista in der Wüste auf einem 1466 datierten Stich des Meisters E. S. (L. 149), der vielleicht die Vorlage für eine Patene ist.

Ohne Zweifel hat hier eine andere Hand gearbeitet als beim ersten Bild; denn selbst, wenn für den Evangelisten in der Landschaft ein besseres Vorbild vorgelegen haben sollte als für die Vision und der Künstler bei dem ersten Blatt mit ungleich größerer Sorgfalt zu Werke ging, als bei dem in einer anderen Technik gegebenen zweiten, so ließen sich doch so große Qualitätsunterschiede bei ein und demselben Künstler schwer erklären.

Eine reichkolorierte Zeichnung ist das Bild des ersten Alten (fol. 6b, 150:240 mm, Abb. 4), der, wie alle folgenden 23 Alten, zu der vor ihm knienden Seele spricht. Der mächtige Kopf mit den wehenden schwarzgrauen Locken unter der goldenen Krone, dem breiten faltenreichen Gesicht, erinnert besonders in Augen und Mund an den Evangelisten; doch ist die Zeichnung schwerfälliger, das Kolorit derber. Wie bei den Alten der Vision, fallen die Falten des weißen Mantels starr und hart und brechen sich an den Ärmeln in scharfen Winkeln. Stärker als bisher tritt die Schraffierung ein und verbindet sich mit der verschieden abgestuften graubraunen Tönung. Bisweilen ist die Pergamentfarbe des Mantels mit weißen Glanzlichtern gehöht. Die Lichtquelle ist konsequent von rechts angenommen, die Modellierung so regelrecht durchgeführt, daß eine plastische Gestaltung erreicht ist, die uns wiederum an Witz erinnert. Zwar ist der Abstand unserer Zeichnung von dem meisterlichen „Priester des alten Bundes" des Witz ein unendlich weiter. Und daß König

(1) Th. v. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, Wien 1885, S. 5. Vgl. ferner L. Delisle et P. Meyer, L'apocalypse en français au XIII. siècle, Paris 1900 (Société des anciens textes français).

Digitized by Google

David auf dem Basler Bild „Abisai bringt David einen Becher Wassers" in der Stellung und im Bewegungsmotiv fast vollkommen mit diesem Alten übereinstimmt, kann nicht als ausschlaggebendes Argument verwertet werden. Aber man ziehe etwa die Gestalt des schreitenden Petrus auf der „Befreiung Petri" in Genf zum Vergleich heran. Auch dort ein gleichsam starr gemauertes Gewand von großer Körperlichkeit, mit schweren geraden Faltenzügen und ruhigen Flächen, etwa bei dem vorgesetzten Knie. Die gleiche starre Gewandfläche am Knie fand sich auch beim Johannes Evangelista. Gerade in der Gewandung zeigt sich aber, auch abgesehen von der verschiedenen Technik, ein so großer Qualitätsunterschied zwischen dem Evangelistenbild und dem des ersten Alten, daß wir dieses dem zweiten geringeren Illustrator zu geben genötigt sind. Ziemlich roh ist die Umgebung der Figuren ausgeführt. Auf dem gelbbräunlichen Boden sind hinten Gräser angedeutet und einige kleine Tannen skizziert; als Abschluß der Szene erheben sich seltsame tiefblaue Gebilde von fast kristallartigen Formen, die ohne Zweifel Felsblöcke oder Berge darstellen sollen. Caspar Isemann bringt auf seinen Tafeln für St. Martin in Kolmar ähnlich kühne Abbreviaturen. Über den Himmel ist wieder das Blau verschwenderisch ausgegossen; einige schwarze Vögel, ganz von der schon im 14. Jahrhundert gebräuchlichen Form, flattern um das Haupt des Alten und in der Ferne.

Das Bild des zweiten Alten (fol. 11a), mit rohen Umrißstrichen, ungeschickten Schraffierungen und starken Verzeichnungen, entfernt sich so sehr vom bisher Gesehenen, daß die Mitarbeit eines dritten ganz minderwertigen Illustrators, wohl eines Lehrlings, außer Zweifel steht.

Die Scheidung der langen Reihe der nun folgenden Bilder ist denn auch leicht durchzuführen. Überblicken wir sie im allgemeinen, so ist zunächst festzustellen, daß sie alle kolorierte Zeichnungen sind, daß auf allen Bildern der gelbe oder grüne Bodenstreifen und der blaue Himmel sich vorfinden, und daß endlich die Figur des Alten immer links steht (in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt), während die Seele rechts kniet (oft in Rückenansicht gegeben; auf fol. 37a steht sie). Die Hand des zweiten, besseren Illustrators glauben wir wieder zu erkennen in dem Bild des vierten Alten (Abb. 5), der ausnahmsweise in Rückenansicht gegeben ist; er hat sich, lebhaft mit den riesigen Händen gestikulierend, zur Seele vorgebeugt. Das Gewand bauscht sich in schweren runden Falten, die wirkungsvoll schraffiert sind. Auch der sehr kräftig charakterisierte elfte Alte wie die flüchtiger behandelten Darstellungen des zehnten und zwölften Alten sind von der Hand dieses zweiten, besseren Illustrators. Alle übrigen Bilder tragen deutlich den Stempel der Unselbständigkeit und Unbeholfenheit des dritten Illustrators. Anzuerkennen ist aber, daß nirgends genau das gleiche Bild wiederkehrt, daß selbst bei eng verwandten Anordnungen mindestens in der Bewegung der Hände und des Kopfes eine Differenzierung angestrebt ist.

Man mag fragen, ob angesichts der zuletzt betrachteten Leistungen überhaupt noch von einer Herkunft der Handschrift „aus dem Kreise des Konrad Witz" gesprochen werden kann. Allein, abgesehen von dem Streben nach einer kräftigen Modellierung in Licht und Schatten haftet allen diesen breiten, derbknochigen Gestalten eine gewisse Monumentalität der Formen an, die über den üblichen oberdeutschen Illustrationsstil der Zeit hinausgeht. In dem Johannes Evangelista aber und auch in dem Bild des ersten Alten liegen die Beweise für die Abhängigkeit von Witz offen zutage. Auch das Datum der Handschrift, 1457, also etwa zehn Jahre nach Witz' Tod, widerspricht dem keineswegs.

Digitized by Google

Aber auch die Berliner Zeichnung von 1448 mit dem Johannes Evangelista in der Landschaft und seiner Vision der 24 Ältesten bleibt beachtenswert. Es ist die niederrheinische Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die das uralte Thema aufnimmt, wie zwei interessante Werke des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln beweisen[1]). Das erste (Nr. 123A) läßt die Figur des Evangelisten weg und verbindet mit der Vision eine Darstellung der Inthronisation Mariae, das zweite (Nr. 124) bringt den Evangelisten und fügt ein Stifterpaar hinzu. In beiden Bildern herrscht das starre traditionelle Kompositionsschema des Kreises; auf der zuletzt erwähnten Tafel aber, bei der schon Firmenich-Richartz oberrheinische Einflüsse vermutete, ist die Landschaft zu ihrem vollen Recht gekommen. Erst Dürer freilich vermochte die gewaltige apokalyptische Vision mit einem groß gesehenen Naturbild in seiner heimlichen Offenbarung Johannis vollendet zu vereinen.

(1) E. Firmenich-Richartz, Eine Darstellung aus der Apokalypse mit der thronenden Madonna, Zeitschrift für christliche Kunst XXIII, 1910, S. 2ff.

Digitized by Google

EIN PORTRÄT UND SEINE TRADITION

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von EMIL SCHAEFFER

Das Großherzogliche Museum zu Weimar bewahrt das von einem unbekannten Künstler geschaffene Bildnis eines vornehmen Herrn[1]), das, wäre es bereits vor hundert Jahren zur Ilm verschlagen worden, freundliche Beachtung von seiten Sr. Exzellenz, des Staatsministers von Goethe gefunden hätte. Denn der niederländische Maler, dem wir es danken, ahmte darin mit soviel Geschick dem Tizian der „späteren Zeit" nach, „wo er die große Sicherheit hatte und mit wenig Mitteln viel zu leisten wußte", daß Goethe dieses dem Meister gespendete Lob unbedenklich auch dem Schüler gezollt haben würde. Gern hätte er vor dem satten leuchtenden Gelb im Gewande jenes Kavaliers dem getreuen Eckermann demonstriert, daß diese Farbe „eine heitere, muntere, sanftreizende Eigenschaft besitzt", darum „als Umgebung, es sei als Kleid, Vorhang, Tapete angenehm ist" und wenn sie — wie zum Beispiel im speziellen Falle — „auf glänzender Seide erscheint, eine prächtige und edle Wirkung tut ...." Und wenn dem Sonnensohn

Trübe der Himmel und schwer auf seinen Scheitel sich senkte,

so hätte der Anblick eines Mannes, dessengleichen man in Weimars Gassen nicht begegnete, ihm die lichtbangende Seele mit dem Glanze des Südens erhellt. Vielleicht, daß sich Goethe also, mit dunklem Bart, ein schwarzes Barett auf dem schwarzen Haupte und die ganze Erscheinung von mozartisch anmutiger Würde umflossen — vielleicht, daß er sich Antonio jenem Ritter ähnelnd dachte, dessen braunbehandschuhte Rechte nicht zufällig dem goldenen Degengriff benachbart dünkt und der, gleich dem Freunde Alfonsos, auch mit dem „Höchstverdienten" zwei Schätze gewiß nie gutwillig teilte:

Und frägst du mich nach diesen beiden Schätzen,
der Lorbeer ist es und die Gunst der Frauen...

Wem gehörten nun aber diese Augen, die, wie man deutlich empfindet, im gleichen Rausche der Erwartung aufblitzten, mochte es aufs Schlachtfeld gehn, wo „der Lorbeer" gedieh oder auf nächtigen Pfaden zur „Gunst der Frauen?" Der Katalog des Museums erteilt keine Auskunft, aber seinem Schweigen kommt ein Kupferstich von George Vertue aus dem Jahre 1724 zuhilfe, worauf wir das Brustbild des Caballero gewahren, umrahmt von einem steinernen Oval, und auf dem Sockel darunter steht mit einer für themenbedürftige Kunsthistoriker zum Glück seltenen Ausführlichkeit alles zu lesen, was man wissen möchte:

HERNAN CORTÈS.
Ex pictura TITIANI in Ædibus
praehon:blis Domini D. PAULI METHUEN.

Gelangte nun das Weimaraner Bild, das mit dem Stiche aufs genaueste übereinstimmt, aus der Sammlung des britischen Granden an den „Musenwitwensitz" oder hat es in England einen Doppelgänger? Leider vermochte ich über die Provenienz des Gemäldes nichts zu erfahren und weiß nur, daß sich Vertues Vorlage anno 1838 noch im Besitz der Familie Methuen befand. Waagen[2]) gedenkt ihrer mit nicht allzu begeisterten Sätzen: „das Porträt des Ferdinand Cortez. Ich weiß nicht, in wie fern diese Benennung gegründet ist, kann mich aber nicht überzeugen, in

(1) Auf Leinwand. Höhe 0,96 m, Breite 0,73 m. Kat.-Nr. 196.

(2) F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1838, II. Band, S. 314.

Digitized by Google

diesem Bilde ein Original von Tizian zu sehen..." Ob es heute noch dort hängt? Bücher, die ich konsultierte, gaben keinen Bescheid, meine sehr höfliche Anfrage wurde vom Lord Methuen keiner Antwort gewürdigt, und gemeinsame Freunde, die ich um Auskunft bitten könnte, haben wir beide, der Lord Methuen zu Corshamhouse und ich, seltsamerweise nicht...

Sagt nun aber die Inschrift auf dem Stiche Vertues wenigstens zum Teil die Wahrheit, hat Weimar wirklich ein Porträt des gewaltigsten Couquistador oder verhält es sich damit ähnlich wie mit der Autorschaft Tizians an dem Bilde? Da Lord Paul Methuen[1]), der die Galerie zu Corshamhouse anlegte, sein Vaterland eine geraume Zeit am Hofe von Madrid vertrat, ist die Hypothese nicht unberechtigt, daß er dieses Gemälde in Spanien erstand, wo es auf Grund verbürgt scheinender Traditionen für das Porträt des Hernan Cortès galt. Mit Recht? That is the question...! Kurz vor seinem Tode, der anno 1547 erfolgte, sandte Cortès dem Historiker Paolo Giovio, auf dessen gute Meinung er vielleicht Wert legte, sein Bildnis[2]), das ihn darstellte „umgürtet mit goldgeschmücktem Schwerte, gezieret mit einer güldenen Kette und angetan mit einem kostbaren Pelzgewande"[3])... Dieses Porträt nun, das neben unzähligen anderen in Giovios „museo" am Comersee hing, ist heute verschollen, aber wir besitzen noch im Corridor, der die Uffizien mit dem Palazzo Pitti verbindet, eine freilich sehr schlechte Kopie, die Altissimo danach für Cosimo I. anfertigte[4]). Sie zeigt uns einen Kränkelnden, früh Ergrauten, jenen Er- und Verbitterten, dem für beispiellose Taten beispielloser Undank lohnte. Das Original der Kopie, das vielleicht noch irgendwo in Spanien existiert und auf die meisten späteren Bildnisse des großen Eroberes bestimmend wirkte[5]), kann, wie aus seiner Biographie erhellt, nur nach dem Jahre 1540, das heißt nach der definitiven Rückkehr des Hernan Cortès aus Mexiko entstanden sein. Schon vordem jedoch, anno 1528, hatte er, damals ein Dreiundvierziger in der Vollkraft der Mannesjahre, die spanische Heimat wiedergesehen. Umstrahlt von der Glorie unerhörter Siege war er damals wie ein Triumphator von Palos nach Toledo gezogen, der kaiserlichen Majestät eine Welt zu schenken. Ist vielleicht in jenen Tagen des Glückes die Vorlage für den Stich Vertues gemalt worden? Die siegfrohe Miene dieses „Cortès" würde zu solcher Annahme passen, sein Alter ihr nicht widersprechen. Aber konnte der Bezwinger Guatimozins im Verlaufe von höchstens

(1) Lord Paul Methuen wurde 1672 geboren und starb 1757.

(2) Pauli Jovii, „Elogia virorum bellica virtute illustrium." Basileae MDXCVI, p. 231. „... fato concessit, paulo postquam nobis effigiem suam inter praeclaras imagines in Musaeo nostro collocandam-misisset".

(3) Paulus Jovius, op. cit., p. 228. „Inter Hispanici nominis insignes viros... enituit hic, qui aurato cinctus gladio, ornatus aurea torque, et pretiosa indutus pelle conspicitur Ferdinandus Cortesius." In Giovios Testament war auch ein herzförmiger Smaragd aufgeführt, den ihm Cortès zum Geschenk gemacht hatte. Vgl. Tiraboschi, „Storia della letteratura italiana". Tomo VII, Parte III. In Modena MDCCXCII, p. 909, Anm.

(4) Vgl. darüber Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907, I., p. 352.

(5) Vgl. über Bildnisse des Cortès im Allgemeinen, Kenner: „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol" im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses". Wien 1898, Bd. XIX, p. 17f. Ergänzend wäre zu bemerken, daß der Stich Carmonas in den „Retratos de los Españoles cou un epitome de sus vidas", Madrid 1791 ebenfalls auf das Original des Giovio-Porträts zurückzuführen ist, und dann wäre noch auf einem Stich in der Porträtsammlung der Uffizien Nr. 24978 hinzuweisen, der Cortès barhäuptig, gepanzert und nach links gewandt darstellt. Unter dem anonymen Stich liest man: „Cavato da un Originale fatto innanzi che ei si portasse alla conquista del Messico — Appresso il Gatti". Daß Cortès hier dargestellt sei, ist aber nicht anzunehmen.

Digitized by Google

neunzehn Jahren sich in den müden Greis des Florentiner Porträts verwandeln, stellen beide Bilder wirklich den „Generalkapitän der neuen Welt" dar? Die südlich-reife Sinnlichkeit der vollen Lippen, die Energie der leichtgeschwungenen Nase, die helle, gebietende Kraft der braunen Augen, — man wird, nebst der etwas langgestreckten Form des Gesichtes, all' jene Kennzeichen des Cortès auf dem Florentiner Bilde auch dem Kavalier des Weimaraner Porträts nicht absprechen können und sagen: das Leben des Hernan Cortès war beständig von der Wucht entsetzlicher Aufregungen und Gefahren belastet, die, verbündet mit niedrigen Kränkungen, ihn frühalt und melancholisch machten. So dürfte man argumentieren — gewiß; aber trotzdem und trotz den vielfältigen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Männern scheint — mir zum mindesten — ihr Gemeinsames, weil es eben auch zufällig sein kann, doch nicht zwingend genug, um jeden Zweifel an ihrer Identität auszuschließen. Wobei auch nicht zu vergessen ist: die breite Art der Malerei in dem Weimaraner Porträt läßt es wenig glaublich erscheinen, daß es vor dem Jahre 1540 geschaffen wurde, und da müßte Cortès, wenn man nicht etwa eine lang bewahrte Jugend und danach einen rapiden Verfall seiner Kräfte annehmen will, doch schon anders ausgesehen haben. Lauter Fragen, wie man sieht, die sich weder mit „Ja" oder „Nein", sondern nur mit „Vielleicht" beantworten lassen — und als kümmerliches Facit bleibt somit: das Museum zu Weimar besitzt ein Bildnis, das im achtzehnten Jahrhundert für ein Werk Tizians galt, was gewiß falsch ist, und Hernan Cortès darstellen soll, was vielleicht falsch ist... Und die kunsthistorische Moral dieser pointenlosen Geschichte? Hüte dich, lieber Leser, vor Traditionen! Nicht umsonst heißt „tradire" im Lateinischen überliefern und — verraten.

Digitized by Google

MISZELLEN

NOCH EINIGES ÜBER DIE NATIONALITÄT DES VEIT STOSS.

Zur Erwiderung auf den Artikel des Herrn Max Loßnitzer im Oktoberheft dieser Zeitschrift.

Herr Loßnitzer hat mir in seinem Aufsatze (Heft 10, letzter Jahrgang) den Vorwurf gemacht, daß der von mir in meiner Arbeit über Veit Stoß zitierte Wortlaut der Archivalien nicht wahrheitsgemäß angegeben wurde und hat versucht, dies „alsbald" aufzuweisen. Der sehr verehrte Autor will als ein gediegener Kenner des Krakauer Stadtarchivs gelten; auf Grund des Kontrollbuches dieses Archives kann festgestellt werden, daß die archivalischen Forschungen des Herrn L. im Krakauer Stadtarchiv nur zwei Tage (d. i. am 31. Oktober und 4. November 1911) dauerten. Die Advokatialien, auf welche sich Herr L. beruft, hat er überhaupt nicht in den Händen gehabt[1]).

Dies vorausgeschickt, muß ich mit Nachdruck betonen, daß es mir in meinem Aufsatze über Veit Stoß und seine Familie (Rocznik Krakowski 1910) nicht darum gegangen ist, die polnische Abstammung dieses Meisters zu beweisen, sondern um darzutun:

1. Daß der Name Stosch, Stosche, Stoß, Stosse slavischen Ursprungs ist;
2. daß Veit Stoß früher in Krakau als in Nürnberg ansässig war;
3. daß Nürnberg nicht als Vaterstadt des Künstlers gelten kann.

Die diesbezüglichen Beweise habe ich in meinem oben zitierten Aufsatze erbracht, hier gilt es nur, einige unrichtige archivalische Angaben des Herrn Loßnitzer richtig zu stellen.

1. Im Jahre 1496 hat unser Meister Krakau verlassen und hat in Nürnberg das dortige Bürgerrecht erworben. Über seine Entsagung vom Krakauer Bürgerrecht finden wir im Jahre 1505 nachstehende Notiz: „Stenczel Stosch snyczer ius habet, hic oriundus, bononorum testimonio littera non indiget, sed quia pater suus Veyt snyczer ius civile resignaverat dedit $^1/_2$ marcam" (Krakauer Stadtarchiv, Libri iuris civilis 1491—1554, p. 78. Siehe auch Archival. Beilage in meiner Arbeit Nr. 83). Diese Notiz ist jedoch Herrn Loßnitzer unbekannt geblieben.
2. Der obbenannte Stanislaus vel Stenczel Stoß kann nur diejenige Person sein, über welche in dem Buche der Krakauer Goldschmiedezunft unter dem Jahre 1474 folgende Notiz vorkommt: „Item Stoschs hat vorsprochen seym hern Wojtken czu dinen 6 ior angehaben von sinte Johannes", denn im Jahre 1495 tritt Stenczel Stosch als Goldschmied auf, worüber in demselben Zunftbuche folgende Erwähnung getan ist: „Item der Stenczel Stvossz hot ann knaben vor dyng Stenczel Hynek auf 7 Ior von synt Mychel. Im Iore 1495". Auch diese Notiz wurde vom Herrn Loßnitzer übersehen. Daß Stanislaus Stosch oder Stvossz (in der letzten Form unterzeichnet sich auch sein Vater) nicht nur „snyczer" sondern auch Goldschmied war, dürfte wohl keinen Kunsthistoriker wundern; es genügt, die Namen eines Ghiberti, Donatello oder Brunelleschi zu nennen, die doch auch Goldschmiede waren.
3. Dieser Stanislaus Stosch oder Stvossz wird in den späteren Jahren seines Lebens meistens kurzweg Stanislaus schniczer oder Stanislaus Bildenschnyczer, ohne Beigabe des Familiennamens „Stosch" genannt; der Fall, daß wir auch seinen Vater kurzweg Vitus aniczer, Vitus sculptor, Veyt snyczer genannt treffen, kann nur als Beweis dienen, daß dies eine in der Stadt seit längerer Zeit wohl gut bekannte Persönlichkeit war.
4. Der Vorname „Feit" ist in den Nürnberger Akten in dieser Form nirgends zu finden. In Krakau finde ich diese Form bloß einmal und zwar bei einem Kesmarker Kaufmann. Die Signatur „EIT" lese ich auch als Feit.
5. Ich habe die Vermutung aufgestellt, daß der Nürnberger Stadtschreiber den Namen Feit als Fritz gelesen hat; der Name Fritz kommt in Nürnberg sehr oft vor, wogegen „Feit" ganz unbekannt ist. Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß der Stadtschreiber den „Feit" in „Fritz" entstellen konnte, da der Buchstabe „r" — ich beharre dabei — mit „e" in dieser Zeit sehr leicht zu verwechseln war. Dem Namen Fritz Stoß begegnen wir nur ein einzigesmal im Jahre 1476 bei der Aufnahme des Bürgerrechtes in Nürnberg; wenn genauere Kenntnisse über diesen Fritz auftauchen werden, werde ich gerne meine „Kombination" für haltlos erklären.
6. Den Hanusz Stochs halte ich nicht für den

(1) Loßnitzer benutzt in seinem Artikel meine Quellensammlung (Über Veit Stoß und seine Familie, Rocznik Krakowski, Bd. XIII), die nur eine vorläufige Inventarisierung des von mir in Angriff genommenen „Codex Stvossianus" darstellt.

Digitized by Google

Vater des Veit Stoß, denn dieser aus Breslau eingetroffene Büchsenmeister tritt immer nur als Stochs, Stöchs oder sogar Styx, niemals als Stosch hervor. Es sind mir alle Akten, welche diesen Büchsenmeister anbelangen, bekannt; von seinen Kindern jedoch finde ich keine einzige Erwähnung.

7. Der irrigen Behauptung Loßnitzers entgegen, daß Veit Stwosza Bruder Matys Stosche oder Stoß sich nur in seinem Testamente den Spitznamen „Schwob" gegeben hat, finden wir in den Krakauer Skabinalien diese Benennung sehr oft. Aber derartige Spottnamen kommen auch bei den authentischen Polen vor, denn im Jahre 1382 treffen wir einen polnischen Edelmann „Swachco dictus Svab de Dalowicz" und im Jahre 1489 „Nicolaus Swab et Stanislaus fratres filii olim Dolsky"; trotzdem beide Brüder echt polnisch „Dolski" heißen, haftete dem Nikolaus der Spitzname „Schwab" an.

8. Die Ausführungen des Herrn Loßnitzer über die Stiftungsurkunde des Marienaltars wären eigentlich gar keiner Beantwortung wert. In dieser Urkunde ist von Veit Stoß als „magister Vitus Alemanus de Norimberga" Erwähnung getan. Ich habe die Echtheit dieser Urkunde aus folgenden Gründen angefochten:
   a) Es fehlt ihr das Datum der Ausstellung.
   b) Die Urkunde ist nur in mehreren Kopien des Transumptes aus dem Jahre 1533 auf uns gekommen.
   c) Die Urkunde enthält eine ganze Reihe von Unwahrheiten, wie z. B., daß von polnischen Bürgern keine Spenden für den Bau zusammengebracht wurden, indessen die Liste der Almosenspender zur Genüge beweist, daß dies eine gemeine Lüge ist.
   d) Unter den Ratsherren, welche in dieser Urkunde erwähnt sind, sehen wir echt polnische Bürger, Großgrundbesitzer und Edelleute wie Johann Wierzynek, Stanislaus Przedbor, Johann Borek, Johann Reguła, Stanislaus und Adam Schwarz (in Terrestrialakten „Czarny"), Johann Gawron, Johann Wiewiorka. Diese Ratsherren würden gewiß ihre Hand an das Zustandekommen einer Urkunde, welche falsche Tatsachen enthält, und die Polen, also auch diese polnischen Ratsherren selbst, mit Schimpfen belegt, nicht haben anlegen können.

   Ich halte diese Urkunde für eine Schmähschrift, welche ad usum deutscher Kreise um das Jahr 1533 niedergeschrieben wurde, denn es handelte sich um diese Zeit um Wegnahme der Marienkirche von der deutschen und Übergabe derselben an die polnische Bevölkerung. Die Deutschen haben alle Kräfte aufgeboten, um sich im Besitze der genannten Kirche erhalten zu können, und eben in dieser Zeit taucht Transumpt einer Urkunde auf, welche beweisen soll, daß die Kirche alles den Deutschen, gar nichts den Polen verdankt.

   Indem ich die Echtheit dieser Urkunde anfechte, muß für mich auch die Bezeichnung „Vitus Alemanus de Norimberga" als erlogen gelten, destomehr, da in Nürnberg ein authentischer Brief des Meisters aus dem Jahre 1506 sich befindet, welcher in so erbärmlich schlechter Sprache geschrieben ist, daß Baader selbst sie als „fremdländische Mundart" bezeichnete. In den letzten Tagen hat es sich auch herausgestellt, daß derjenige Michael Stoß, den man unserem Meister zum Vater aufdringen wollte, nicht den Namen Stoß sondern Stolz (!) getragen hatte. (Gümbel, Veit Stoß ein Pole?, Münchener Nachrichten 1912, Nr. 415.)

9. Loßnitzer behauptet, daß der Passus „Meister Veit Stoß von Kracka" nicht in dem Kaufkontrakt vom Jahre 1499, sondern im städtischen Rechnungsbüchlein (Nürnberg, Kreisarchiv, Rep. 81, XXIV, 88a) vorkommt. Dem Herrn Loßnitzer ist also eine andere Quelle bekannt. Die Abschrift des Kaufkontraktes möchte er im Germanischen Museum oder Nürnberger Stadtarchive, das Original desselben dagegen in der Rastawieckisammlung in Krakau anschauen.

Die Frage der Nationalität eines Künstlers dürfte eigentlich für die Wissenschaft nur eine nebensächliche Bedeutung haben, jedoch das Rätsel soll doch einmal aufgelöst werden. Alle Historiker, welche sich mit diesem Thema befaßten, Lochner nicht ausgenommen, behaupten, daß Veit Stwosz wegen seines langen Aufenthaltes in Krakau, in Nürnberg ein Pole genannt wurde, aber keiner von ihnen erwähnt, wo und bei welcher Gelegenheit unser Meister mit diesem Spitznamen auftritt. Ich gebe jetzt der Hoffnung Ausdruck, daß Herr Archivar Gümbel aus Nürnberg in seiner neu angekündigten Arbeit über die Nationalität des Veit Stwosz auch diese Quellen, in welchen der Künstler spottend „Pole" genannt wird, zu veröffentlichen nicht ermangelt. Wir müssen doch einmal alle Quellen zum Leben des großen Meisters veröffentlicht haben.

Jan Ptaśnik.

Digitized by Google

DÜRER UND SCHEDELS WELTCHRONIK.

Das passive Verhalten Dürers zu Wolgemut und seiner Werkstatt läßt sich aus Schongauers Bedeutung und der Anerkennung derselben in fast jeder deutschen Malerwerkstatt des ausgehenden 15. und angehenden 16. Jahrhunderts erklären. Dürer sah von Anfang an zu klar, um sich statt dem vorbildlich wirkenden Meister, den Beeinflußten zuzuwenden. Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff waren ihm nicht viel mehr als Vermittler Schongauerscher Kunst und die kunstgeschichtliche Forschung hat bis jetzt den inneren Zusammenhang zwischen Dürer und seinen unmittelbaren Lehrern durch positive Beispiele nicht nachweisbar machen können. Ich möchte nun eben deshalb auf einen Fall hinweisen, wo Dürer ein Kunstprodukt der Nürnberger Werkstatt verwertete. Es ist ein Holzschnitt aus Schedels Weltchronik, der im Buche öfters vorkommt, und zwar, um nur einige Beispiele anzuführen, in der ersten lateinischen Ausgabe, als Porträt von Mamyglas (Fol. XXV), Silvius posthumus (Fol. XLIX), Kambyses (Fol. LXIX), Ptolemäus Philometor (Fol. LXXX verso), Ptolemäus Emergetes (Fol. LXXXII), Totila (Fol. CXLV verso) und König Ludwig von Frankreich (Fol. CLXXXI). In der ersten deutschen Ausgabe als Tiberius Silvius (Bl. LII), Antiochus der Große (Bl. LXXIX verso), Ascanius (Bl. XXXXIII), Dagobertus König von Frankreich (Bl. CLV), Ludwig IV. König von Frankreich (Bl. CLXXXI), Jobst, Markgraf zu Mähren (Bl. CCXXXIII), Georg Podjebad König von Böhmen (Bl. CCLI verso) u. a. m.

Dürer hat diesen Typus in seinem die sechs Krieger darstellenden Kupferstich (B. 88) als das Vorbild des in der Mitte der Gruppe stehenden Soldaten benutzt. Er ahmte nicht nur die Gesichtsformen nach, sondern behielt auch — natürlich mit Weglassung der für ihn zwecklos gewordenen Krone — den breitkrempigen Hut, an dem er die Straußfeder anders anbrachte und den er mit einem Bande versah. Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Köpfen läßt sich leicht feststellen.

Es erübrigt sich nun klarzulegen, wem wir den vorbildlich wirkenden Holzschnitt zuschreiben können. Schedels Weltchronik ist von Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff illustriert worden. Ihr künstlerischer Schmuck ist also in zwei Gruppen zu teilen und es stößt an keine großen Schwierigkeiten, diese Zweiteilung durchzuführen. Der größere Teil der Illustrationen ist nämlich an altertümlicheren, wuchtigeren und derberen, der kleinere an naturalistischer und zierlicher gezeichneten Formen zu erkennen. Unser Idealkopf gehört zu der letzteren Gruppe, deren Autorschaft Thode in seiner Malerschule von Nürnberg Wilhelm Pleydenwurff zumutet. Diese Ansicht soll, besonders wenn es sich um Dürers Beziehungen zu dem größten illustrierten Werk der Kobergerschen Offizin handelt, unbedingt beherzigt werden. Die Wolgemut-Frage steht noch weit von ihrer endgültigen Lösung, Thodes Pleydenwurff-Theorie scheint mir aber ganz zutreffend zu sein. Die künstlerische Tätigkeit Wolgemuts und seines Schwiegersohnes ist in der Weltchronik ausdrücklich bezeugt und wer sollte unter ihnen der naturalistischeren, der „moderneren" Auffassung huldigen, wenn nicht der jüngere. Er hätte auch kleineren Anteil an der Arbeit, welcher Umstand wieder für seine untergeordnete Rolle spricht. Dürer scheint sich — nach unserem Beispiele zu urteilen — in Wolgemuts Werkstatt tatsächlich dem jungen Pleydenwurff angeschlossen zu haben; er hat in ihm nicht nur den Vermittler Schongauerischer Kunst, sondern auch den ihm verwandten Geist erkennen können.

Das Blatt mit den sechs Soldaten zeugt hauptsächlich von italienischem Einfluß und entstand, wie Wölfflin bemerkt, allem Anschein nach 1495 oder etwas später, also nach der Studienreise am Rhein und in Venedig. Hielt also Dürer nach dieser hohen Schule der Kunst den Formenschatz der Nürnberger Werkstatt noch immer für nachahmenswert, so dürfen wir in diesem Umstand einen Beweis dessen erblicken, daß er eine gewisse innere Gemeinschaft mit der Kunst seines unmittelbaren Lehrers auch nach der größten Umwandlung in seiner Auffassung lebhaft empfand.

Zoltán Takács

Digitized by Google

REZENSIONEN

IL LIBRO DI GIULIANO DA SANGALLO. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. Riprodotto in Fototipia con introduzione e note di Cristiano Huelsen. Ottone Harrassowitz, Lipsia Editore, 1910. — Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi jussu Pii PP. X consilio et opera Bibliothecae Vaticanae Vol. XI.

Der vorzüglichen Ausgabe des „Codex Escurialensis", der Skizzen eines jungen Ghirlandajo-Schülers, durch H. Egger[1]) und der Veröffentlichung der Andreas Coner zugeschriebenen im Londoner Soane Museum befindlichen Ansichten und Detailaufnahmen von Antiken und Renaissance-Bauten in Rom, die wir Th. Ashby verdanken[2]), schließt sich jetzt die von Professor Christian Hülsen besorgte Gesamtedition des „Libro di Giuliano da Sangallo" an, jenes prachtvollen Pergamentcodex der Vatikanischen Bibliothek, in dem einer der großen Architekten der italienischen Renaissance teils in flüchtigen Federskizzen, teils in sorgsam durchgeführten großen Zeichnungen alles zusammengestellt hat, was ihm auf dem Gebiete antiker Architektur und Dekoration als vorbildlich erschien[3]).

Diese großartige Veröffentlichung ist nicht nur, was die Edition und die Treue der Wiedergabe betrifft, mustergültig für solche Arbeiten, sondern sie ist auch ein schönes Beispiel geistigen Wettbewerbes zwischen befreundeten Nationen. Ein deutscher Gelehrter hat den italienischen Text geschrieben, einem deutschen Verleger, Otto Harrassowitz in Leipzig, ist der Verlag anvertraut worden; unter Aufsicht eines Deutschen, des früheren Präfekten der Vatikanischen Bibliothek, Paters Franz Ehrle, sind in einer italienischen Kunstanstalt, bei G. Molfese in Turin, die Tafeln unübertrefflich sorgsam hergestellt worden, und die Beamten der Vatikanischen Bibliothek haben diese Veröffentlichung eines deutschen Archäologen Seiner Heiligkeit Papst Pius X. anläßlich seines 25. Bischofsjubiläums gewidmet.

Das „Libro di Giuliano da Sangallo" ist ein weltberühmter Codex. Früher in der Bibliothek des Fürsten Barberini eifersüchtig gehütet, ist er erst in den letzten Jahrzehnten der Forschung mehr zugänglich geworden. Zahlreiche Kunstgelehrte, wie Geymüller, Lanciani, Müntz, Clausse, Palustre, Fabriczy und andere, haben sich seither mit ihm beschäftigt und wertvolle Einzelabhandlungen über ihn veröffentlicht, aber erst durch die Publikation Hülsens ist volles Licht über das herrliche Werk verbreitet worden.

Über einen Zeitraum von fünfzig Jahren, also fast über die ganze Dauer des künstlerischen Wirkens Giulianos da Sangallo, erstreckt sich das Material an Zeichnungen, die in dem Codex Barberinus vereinigt sind. Zahlreiche Zeugnisse seiner Studien nach klassischen Bauwerken und nicht wenig Entwürfe teils ausgeführter, teils Projekt gebliebener eigener Arbeiten hat Giuliano in diesem Pergamentbande niedergelegt. Für das erste Aufzeichnen von Studienobjekten bediente er sich eines heute in der Biblioteca Comunale zu Siena bewahrten handlichen Skizzenbuches, einer Art Vademecum, in das er einzeichnete, was sein Interesse erregte, um es später in das große Zeichenbuch zu übertragen[1]).

Eine weit umfassendere Sammlung großer Aufnahmen alter Bauwerke und Dekorationen aber bietet das große Zeichenbuch, das im Jahre 1902 Papst Leo XIII., zugleich mit den übrigen Schätzen der Barberinischen Bibliothek erwarb und das uns jetzt Hülsen in seiner Prachtausgabe vorlegt. Hier findet der Archäologe die Kopien Sangallos nach Zeichnungen griechischer Bauwerke, die Cyriacus von Ancona gefertigt hat. Von römischen Monumenten werden außer dem Pantheon, dem Kolosseum, der Trajanssäule, dem Theater des Marcellus, den Triumphbögen des Konstantin und des Septimius Severus auch Denkmäler vorgeführt, die fast ganz zugrunde gegangen sind, wie der Arco di Malborghetto in Via Flaminia. Aus dem südöstlichen Frankreich, wohin der Künstler 1494 den Kardinal Giuliano della Rovere, später Papst Julius II., begleitete, sind das antike Theater zu Orange, das Kolosseum in Arles und die Pyramide in Vienne die Hauptstücke. Die Kunst des Mittelalters und der Renaissance ist vertreten durch Theoderichs Grabmal in Ravenna, durch Ansichten der Sophienkirche in Konstantinopel, durch den Grundriß des Florentiner Doms, des Baptisteriums, durch Aufnahmen von S. Spirito, dessen Sakristei nach Entwürfen Giulianos erbaut wurde, des Innern von S. Maria degli Angeli in Florenz, des Tempietto

(1) Sonderschriften des Österr. Archäol. Inst. in Wien, Band IV, Wien 1906.

(2) Papers of British Archaeol. School at Rome, 1904.

(3) Tafelband in größtem Folio mit 138 Faksimiletafeln nebst Textband in Folio Preis: 320 Mark. — Beide Bände gebunden im Stile der Bibliothek der Herzöge von Altemps mit Wappen in Golddruck.

(1) Das Sieneser Skizzenbuch Giulianos wurde von R. Falb 1902 im Verlage von Leo S. Olschki in Florenz herausgegeben.

Digitized by Google

Bramantes, einiger Partien des Vatikans und von S. Peter, dessen Bau Giuliano von 1514 bis 1515 leitete. Ein fast noch unbekanntes Feld der Betätigung Giulianos, die Konstruktion sinnreicher Maschinen und komplizierter Festungsanlagen, die von hervorragendem technischem Wissen zeugen, wird uns erschlossen, und der Herausgeber hat hierfür ein reiches, größtenteils unbekanntes Material an Vorlagen des Francesco di Giorgio und anderer Architekten und Ingenieure der Renaissance zum Vergleich herangezogen und abgebildet.

Besonders interessant sind die vielen römischen Veduten, für die Hülsen verlorengegangenen Skizzen Ghirlandajos als Quelle nachweist, und die älteren Musterbüchern entnommenen Zeichnungen nach antiken Baugliedern, deren Benutzung durch Künstler späterer Zeiten soweit als möglich von Hülsen aufgezeigt wird. Von großer Wichtigkeit sind da namentlich die freien Kopien eines um 1550 tätigen Florentiner Architekten (Antonio Labacco), die mit der Sammlung Destailleur in das Berliner Kunstgewerbemuseum gekommen sind.

Nur einen einzigen figürlichen Entwurf eigener Erfindung enthält der Codex: Eine Madonna, die dem von Engeln ihr emporgereichten Kinde die Hand entgegenstreckt, eine fein abgewogene Komposition von ungemein zarter und delikater Ausführung, die leider durch späteres Übergehen mit der Feder vergröbert und dann durch den starken Schattenauftrag eines späteren Künstlers oder Besitzers noch mehr entstellt worden ist. Fabriczy hat das Blatt eingehend gewürdigt und festgestellt, daß die Ausführung stark an Verrocchio erinnert, während die Komposition an Botticelli gemahnt, ohne jedoch die Intensität des seelischen Ausdruckes zu besitzen, die in Botticellis Werken lebt[1]).

Bei der Reproduktion einzelner Blätter hat sich herausgestellt, daß die photographische Platte mehr erkennen ließ, als das menschliche Auge zu sehen vermag: so sind auf dem Titelblatte zwei bisher ganz unbeachtete, weil vom Künstler ausradierte, sehr reizvolle Zeichnungen zutage gekommen, von denen eine wahrscheinlich das Chorgestühl darstellt, das Giuliano für die Benediktinermönche von S. Pietro bei Perugia geschaffen hatte, und das später in vandalischer Weise zerstört wurde. Auf der ersten Seite des Anhanges hat Hülsen eine sehr sorgfältige Nachzeichnung beigegeben. Eine völlig verblaßte Silberstiftzeichnung fand das Auge des photographischen Apparates auf dem dritten Blatte des Codex, und auch diese ist im Anhange sorgsam nachgezeichnet worden.

(1) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Band XXIII, 1902, Seite 197 ff.

Der einleitende Text des Herausgebers gibt im ersten Kapitel Nachrichten über die Schicksale des Codex vom Tode des Verfassers bis zur Erwerbung durch Papst Leo XIII., wobei vieles Neue, Fabriczys Angaben ergänzende mitgeteilt wird. Im zweiten Kapitel wird die Zusammensetzung des Buches aus fünf Faszikeln klar gemacht und die ursprüngliche Blattfolge, wo sie geändert wurde, festgestellt. Das dritte Kapitel zählt den Inhalt der fünf Faszikel auf, das vierte gibt diesen Inhalt in topographischer Folge, während im fünften Kapitel auf Grund äußerer und innerer Kriterien und unter Heranziehung des ganzen künstlerischen Nachlasses Giulianos die Chronologie der Zeichnungen geboten wird. Das sechste Kapitel handelt von den älteren Quellen, aus denen Giuliano geschöpft hat. Hier wird der bereits oben hervorgehobene Nachweis erbracht, daß eine Anzahl von Zeichnungen, darunter die römischen Veduten, F. 34 v und 35, auf verlorene Skizzen Ghirlandajos zurückgehen, daß für die griechischen Monumente Zeichnungen des Cyriacus von Ancona das Vorbild lieferten, und daß Giuliano für die Zeichnungen von Hebewerken, anderen Maschinen und für eine nicht geringe Anzahl von Ornamentzeichnungen Arbeiten des Sienesen Francesco di Giorgio benutzt hat. Außerdem gehen Zeichnungen Sangallos mit solchen des Codex Escurialensis auf die gleichen uns unbekannten Vorlagen in älteren Musterbüchern zurück, andere auf ein Buch, das Triumphbögen enthielt; dadurch erfährt das schon von Egger für den Escurialensis gewonnene Ergebnis, daß selbst diese ältesten uns erhaltenen Skizzenbücher nur zum kleineren Teile Originalaufnahmen sind, seine Bestätigung. Im siebenten Kapitel werden die Künstler späterer Zeiten nachgewiesen, die Giulianos Zeichenbuch benutzten: Giulianos Sohn Francesco, der selbst eigenes zu dem Buche beigesteuert hat, Sebastiano Serlio, der schon genannte Antonio Labacco, Giorgio Vasari der jüngere und andere.

Von den drei Anhängen gibt der erste die vollständige Bibliographie über den Codex von 1675 bis auf die Gegenwart, der zweite einen chronologischen Prospekt Giulianos. Hier wird der interessante Nachweis erbracht, dass der Künstler nicht, wie Fabriczy, Müntz und andere angeben, im Jahre 1445, sondern 1451 oder 1452 geboren ist. Dadurch werden die seither in die Literatur übergegangenen Vermutungen Eugen Müntz' über die früheste künstlerische Tätigkeit Sangallos in Rom und über seine Beteiligung am Bau des Palazzo Venezia zum Teil hinfällig. Der dritte Anhang enthält eine sorgfältige Analyse des Sieneser Skizzenbuches Giulianos und Berichtigungen und Nachträge zu Fabriczys Werk.

Digitized by Google

Vielleicht genügt schon diese Inhaltsangabe, um von der Sorgfalt der Edition und von dem reichen Inhalt des Werkes eine Vorstellung zu vermitteln. Nach ihrem wissenschaftlichen Werte und nach ihrer monumentalen Anlage ist diese Ausgabe des Codex Barberinus dazu bestimmt, auf Generationen hinaus zu wirken. Sie ist ferner, und auch das verdient hervorgehoben zu werden, der elfte Band einer groß angelegten Sammlung ausgewählter Handschriften der Biblioteca Vaticana, von welcher der Verlag Harrassowitz bereits Band IX (Cassii Dionis Cocceiani Historiarum Romanarum libri 79 bis 80) ediert hat, während Band XIII (Paläografia Musicale Vaticana) demnächst erscheinen wird. Wenn diese Sammlung vollständig vorliegt, dann hat der Verlag ein Werk vollbracht, das immer als ein Denkmal zielbewußten deutschen Unternehmungsgeistes und aufopferungsvollen Gelehrtenfleißes dastehen wird. Die zahlreichen Forscher, denen es nicht vergönnt ist, die Handschriften der Vaticana im Original zu studieren, erhalten hier, wie in einem Spiegel gesammelt, die wichtigsten Codices der weltberühmten Büchersammlung, reproduziert mit einer Treue, die den Eindruck erweckt, als durchblätterten sie die Originale selbst.

Walter Bombe.

HUGO KEHRER, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz zu Forchheim. Ein Beitrag zur Ursprungsfrage der fränkischen Malerei. — Abhandlungen der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische u. historische Klasse. XXVI. Band, 3. Abhandlung. München 1912.

Kehrer hat die nette kleine lokalgeschichtliche Abhandlung, zu der die Forchheimer Wandmalereien ihrem kunstgeschichtlichen und künstlerischen Wert nach Anlaß boten, durch seine unglückselige literarische Hand leider schwer geschädigt. Denn wer die pompösen Versprechungen der Einleitung liest, ist berechtigt, Außerordentliches zu erwarten und fühlt sich durch das winzige Mäuslein, das dann zur Welt gebracht wird, natürlich enttäuscht. Dabei ist die redliche Mühe rückhaltlos anzuerkennen, die sich Kehrer gegeben hat; sein Abbildungsmaterial bringt sogar die lockersten und allgemeinsten Formalbeziehungen herbei und seinem Apparat von Anmerkungen kommt es auf scheinbare Entfernung vom eigentlichen Thema nicht an. Diesem selbst war eben nicht mehr abzugewinnen. Die ältesten Malereien, die Propheten, die Kehrer um 1353 datiert, sind nirgends unterzubringen, weil sie ganz charakterlos sind; die späteren, die Kehrer mit vollem Recht ins letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts setzt, reflektieren in einer nicht präzisierten — und wohl auch nicht präzisierbaren Weise — den nach allen Seiten ausstrahlenden Einfluß des damaligen wichtigsten Kunstzentrums Deutschlands. Mehr als jenen allgemeinen Zusammenhang Frankens mit Böhmen, der seit lange laut oder stillschweigend anerkannt wird, hat auch Kehrer nicht nachgewiesen, dem allerdings hie und da eine Vermutung unter den Händen unversehens zur Gewißheit wird. „Die Prager Stadtbücher nennen auch Forchheimer, die in die Bürgerliste eingetragen wurden. Sollte nicht unter ihnen jener Meister gewesen sein, der sich in der ersten Kunststadt Deutschlands Prag weiterbildete, den der Bamberger Bischof nach Forchheim berufen hatte, um ihm einen großen Auftrag für sein Schloß zu erteilen?“ (S. 27 f.). Was hier behauptet wird, ist ebenso unbewiesen, wie die Kombination auf S. 68: „War Meister Bertram in der böhmischen Residenz? Die Frage ist zu bejahen.“?!

Vielleicht liegt der Grund dieser Überschätzung der gesicherten Ergebnisse seiner Untersuchung bei Kehrer in dem überhohen Wert, den er infolge seiner wissenschaftlichen Antezedentien ikonographischen Feststellungen beimißt. Nur ist die böhmische Provenienz des „als Zweihufers aufgefaßten“ Elefanten für die künstlerische Zusammengehörigkeit nicht zwingend und selbst die satirische Interpretation wird kaum eine so tendenziöse Zuspitzung gegen König Wenzel haben dürfen, da doch viele ikonographische Elemente aus den für den König selbst bestimmten Handschriften stammen. Auch hier haben die Kehrerschen Hypothesen eine unverkennbare Neigung zu Behauptungen auszuwachsen wie der ganze phantastische Passus auf S. 15: Da, wo in Forchheim der böhmische Löwe finster dasitzt, thront dort (im Speculum humanae salvationis) König Salomo . . . . Ein größerer Spott mit Wenzels Weisheit, die mit der Salomos konfrontiert wird, kann aber kaum in einem mittelalterlichen Bilde dargestellt werden.“ Abgesehen davon, daß der Löwe ganz anderswo sitzt — warum sich Kehrer seine eigenen Abbildungen nicht ansehen will? —, ist das eine ganze Kette von allervagsten Vermutungen, an deren Ende ganz munter eine kühne Behauptung baumelt. Ähnlich ist es, wenn die Reste eines Schimmels so gedeutet werden: „Wahrscheinlich war hier die Einzugsszene Lamberts in Forchheim dargestellt. Der bischöfliche Schloßherr bestimmte dieses Thema. Die ‚Goldene Bulle‘

Digitized by Google

der Wiener Hofbibliothek bringt eine reiche Auswahl solcher Szenen mit Kaisern, Königen und Bischöfen." Das nenn ich doch ein fröhliches Fabulieren! — So stehen auch im Ikonographischen Falsches und Richtiges hart nebeneinander; zu letzterem ist besonders die gegen W. Schefflers Hypothese, daß zwei der anbetenden Könige Karl IV. und Wenzel seien, gerichtete Polemik zu rechnen. Es ist nur bedauerlich, daß solche haltlose Vermutungen überhaupt ausgesprochen werden, die dann eine umständliche Widerlegung erfordern.

Aber dem Kern der Frage, der Ursprungsfrage der fränkischen Malerei, wie der Untertitel der Abhandlung sich ausdrückt, rücken wir mit alledem nicht näher. Die Wandmalereien in Forchheim zeigen unbestimmte böhmische Anklänge, die frühen Nürnberger Wandmalereien verraten ähnlichen Charakter, aber daß zwischen all diesen abgeriebenen und verrestaurierten und von Anfang an wohl recht charakterschwachen Malereien ein kausaler Zusammenhang besteht, kann doch niemand im Ernst beweisen wollen und beweist ja auch Kehrer nicht. Mir ist völlig unbegreiflich, wie er auf die Vermutung kommen konnte, daß er die Geschichte der fränkischen Wandmalerei am Anfang des 15. Jahrhunderts geschrieben habe; nach wie vor ist der allerallergrößte Teil des Materials endgültig verloren und aus den dürftigen Resten, die der Tünche abgewonnen wurden, kein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang herzustellen. So, fürchte ich, bleibt der angefochtene Satz C. Gebhardts: „Die Geschichte der Wandmalerei in Nürnberg wird wohl immer unbeschrieben bleiben müssen", vorläufig doch zurecht bestehen; höchstens könnte man ihn dahin einschränken, daß jetzt ein Konzept zum Anfang einer solchen Geschichte vorliegt.

Zu dieser Charakterisierung der Arbeit Kehrers als Konzept wird man auch durch ihre äußere Form gedrängt; man wird nicht leicht eine Publikation finden, in der Text und Bilder so grundhäßlich und geschmacklos miteinander verbunden wären und in der eine solche Trivialität der Ausdrucksweise herrschte. Das Buch liest sich wie ein Haufen loser Notizen, die eilig zu einer überhasteten Publikation zusammengerafft wurden; aber auch in den flüchtigsten Notizen eines deutschen Schriftstellers sollte es keine Sätze geben wie diese: „Die Urkunden schweigen sich aus". — „Beide Male tritt uns der wie aus Flachs gedrehte Schnurrbart entgegen". — „Bei der Behandlung der Beine liegt die Vorstellung eines Zweihufers zugrunde" u. v. a. Hans Tietze.

W. BÜRGER-THORÉ, Französische Kunst im 19. Jahrhundert. Deutsche Bearbeitung v. A. Schmarsow u. B. Klemm. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1911.

Die drei zuerst einzeln erschienenen Bände liegen nun in einer Gesamtausgabe vor, deren Titel zwar das Wort Geschichte nicht ausdrücklich nennt, jedoch im Gegensatz zu der früheren Bezeichnung (W. Bürgers Kunstkritik) den historischen Wert des Werkes schon andeutet. In der Tat handelt es sich bei diesen kritischen Salonberichten aus den vierziger und sechziger Jahren um ein wichtiges Kapitel der französischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, leicht und lebendig dargestellt, so daß ein größeres Publikum Gefallen daran finden kann, aber zugleich von einer intimen Sachkenntnis erfüllt, die es noch heute dem Forscher unentbehrlich macht. So fern die Absicht, Geschichte zu schreiben, dem Autor lag, so sehr ihm zu dieser Aufgabe die nötige zeitliche Distanz fehlte, so gut verstand er es doch, aus der direkten Berührung mit dem Pariser Kunstleben Weite des Blicks und Einsicht in das innere Wesen der Künste zu gewinnen. Ein angeborenes Gefühl für Qualität, der persönliche Verkehr mit Künstlern und das Studium der alten Meister unterstützten ihn dabei gleichermaßen. Diese Eigenschaften, die seinen Salonberichten tiefere Bedeutung geben, ohne ihnen den feinen Reiz der Anekdote zu nehmen, will die deutsche Bearbeitung stärker zum Bewußtsein bringen, indem sie die Kritiken von Nebensächlichem befreit und in sachgemäßer Ordnung herausgibt.

Im ersten Band sind die Berichte über Landschaftsmalerei vereinigt, als das Beste, was Bürger-Thoré zu sagen hatte, und woran wir den richtigen Maßstab für seine eigene Art gewinnen. Seine kritische Tätigkeit steht in enger Verbindung mit der Schule von Barbizon. Ein Jugendfreund von Théodore Rousseau, hat er an der Entdeckung der intimen Landschaft persönlich Anteil und ist recht eigentlich der literarische Vorkämpfer dieser malerischen Bewegung geworden. Ihm verdanken wir nicht nur die in ihrer Einfachheit so überzeugende Erzählung von der Entstehung des modernen Landschaftsgefühls in der Seele des Großstadtmenschen (in dem schönen Brief an Rousseau, der dem Salon von 1844 vorangestellt ist), er hat auch sofort begriffen, worauf es bei der modernen Landschaftsmalerei ankam. Nicht auf Komposition im Sinne Poussins und gewaltsam hineingetragene Gedanken. Ebensowenig auf eine säuber-

Digitized by Google

liche Nachbildung von Einzelheiten, die in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts mehr geübt wurde, als man im allgemeinen heute annimmt. Sondern auf die Darstellung des Lebenszusammenhanges in der organischen, anorganischen und elementaren Natur. Raum, Licht und Luft — es sind schon ganz moderne Worte, die in den Kritiken Bürgers immer wiederkehren. Als der stärkste und vielseitigste Vertreter dieser Kunst erschien ihm der Freund, Théodore Rousseau, dessen Bild blasser vor der Nachwelt steht als das Corots. Es ist bezeichnend, daß Bürger den letzteren, den er allerdings nicht nach dem ganzen Umfang seines Schaffens, sondern vor allem als den Maler vaporöser Silberstimmungen und idyllischer Szenen kennen lernte, nicht nur unter Rousseau, sondern auch unter Künstler wie Dupré, Troyon, Diaz stellte. Corots Kunst war ihm zu sehr auf einen Ton gestimmt, zu lyrisch und musikalisch; er vermißte darin die Unmittelbarkeit und den Reichtum der Natur.

Wie bei der Landschaft, so reagierte er auch bei jeder Art figürlicher Darstellung vor allem auf unmittelbare Lebenstreue. Er fragte ebenso nach der poetischen Wahrheit eines Vorgangs (und haßte alles Theatralische), wie nach der Glaubhaftigkeit der Körperbildung, wie nach der Einordnung der Szene unter die Gesetze von Licht und Raum. Er wurde ein Verteidiger der Romantiker, soweit diese die Kunst der Wirklichkeit näher brachten, und wußte doch David zu schätzen, wo er bei ihm echte Kraft und Leidenschaft fand. Für Delacroix hat er Worte herzlicher Verehrung. Aber man darf doch zweifeln, ob er ihm innerlich recht nahe stand. Hätte er die Faustblätter zu analysieren gehabt, so wäre wohl mancher Tadel laut geworden. Bürger wußte noch wenig von der Schätzung des Temperaments um seiner selbst willen, die uns heute geläufig ist. Er beurteilt vor allem das einzelne Werk, nicht den Charakter, der dahinter steht; das ist die Stärke und die Schwäche seiner Kunstkritik. Damit hängt auch zusammen, daß ihm die absolute Farbe und die Pinselführung an sich wenig galten. Obwohl er ausgezeichnete Beobachtungen über technische Eigenheiten gemacht hat, betrachtete er die „Handschrift" doch nur als Mittel zum Zweck, nicht als den feinsten persönlichen Ausdruck des Künstlers. Courbet und Manet, dessen Anfänge er noch erlebte, war er also schon nicht mehr ganz gewachsen.

Am meisten versagt Bürgers Standpunkt, den man einen naiven Realismus nennen darf, gegenüber einem Meister wie Ingres. Daß er Ingres und seine Schule bekämpft hat, ist natürlich, aber man wundert sich doch über die Unzulänglichkeit der Waffen. Wenn konstatiert wird, daß bei einer Odaliske Ohr oder Nabel nicht an der richtigen Stelle sitzen, oder daß den Szenen die illusionsfördernde Raumentwicklung fehlt, so schadet das weder dem Zeichner Ingres noch dem Kompositionskünstler in unserer Bewunderung. Hier hatte Gautier denn doch den feineren Spürsinn, derselbe Gautier, der sich gleichzeitig für Delacroix und für Baudelaire einsetzte, und über dessen wandlungsfähigen Geschmack Bürger eine abfällige Bemerkung nicht unterdrücken kann.

Diese Ablehnung der auf große Komposition und Monumentalstil gerichteten Bestrebungen, die sich beim Auftreten Puvis' wiederholt, erscheint als Verdienst, sobald man den Moment, in dem sie geschah, in Betracht zieht. Als Vorkämpfer einer intimen Wirklichkeitskunst fühlte Bürger die Verpflichtung, die Macht der „Historienmalerei" zu brechen. Er kämpfte daher auch mit Konsequenz gegen die einseitige Hochschätzung der Italiener und trug wesentlich dazu bei, das Verständnis für Rembrandt und die Holländer zu wecken. So war er gleich eifrig, konventionell gewordene Urteile zu zerstören und auf neue Schönheiten hinzuweisen. Wie er über Tradition und Originalität dachte, spricht am deutlichsten aus dem liebenswürdigen Bekenntnis: „Wenn ich einen Maler zum Sohn hätte, so würde ich ihn, nach einer Rundreise durch Europa, um in den Museen kennen zu lernen was die Maler von ehedem hervorgebracht haben, nach Amerika schicken oder nach Australien, recht weit weg, ins Neuland, damit er sich die Natur und die Menschheit mit eigenen Augen ansähe." Wirkt das nicht wie eine Vorahnung der Folgezeit, deren kühne Neuerer zugleich als die Erben alter Malkultur vor uns stehen?

Man hätte gewünscht, daß in der abschließenden Studie über „W. Bürger als Kunstkritiker" seine Vorzüge und Schwächen klarer herausgearbeitet und schärfer psychologisch begründet worden wären, als es geschehen ist. Klemm versucht hier, der ästhetischen Gesamtanschauung nachzugehen, die Bürgers Urteilen zugrunde liegt. Ein Versuch, der bei einem derartigen Schriftsteller als besonders notwendig empfunden wird, hier aber ein nicht ganz überzeugendes Resultat gezeitigt hat. Abgesehen davon, daß Klemms Darlegungen durch die große Zahl wörtlicher Zitate, die wir ja ohne Mühe im Text nachlesen könnten, eine unnötige Breite erhalten und an Klarheit verloren haben, scheint mir sowohl das Gewicht

Digitized by Google

einzelner Sätze, wie die geistige Konstitution Bürgers (die in Schmarsows Vorwort mit wenigen sichren Strichen skizziert wird) nicht immer richtig erkannt zu sein. Man stellt sich Thoré doch nicht als einen deutschen Philosophen vor, der ästhetische Fragen in ein System zu bringen versucht und als Kritiker sein System durchsetzen will. Gerade hierin unterscheidet er sich von der älteren Richtung der Kunstkritik, für die noch Gustave Planche ein typischer Vertreter ist. Planche kam im Verlauf seiner kritischen Tätigkeit immer mehr dazu, allgemeine ästhetische Prinzipien, wie er sie in der antiken Plastik und bei den Meistern der Hochrenaissance fand, zu verkünden. Die ständige Wiederkehr dieses Gedankenganges macht die Lektüre seiner Aufsätze ein wenig ermüdend; ja der verzweifelte Kampf um die Aufrechterhaltung der Prinzipien, der ihn allmählich dem modernen Geiste entfremdete, gibt seinem persönlichen Schicksal etwas Tragisches. (Man findet diesen Eindruck, der sich beim aufmerksamen Studium von Planches Kritiken aufdrängt, von Zeitgenossen wie George Sand und Champfleury bestätigt.) Dagegen war Bürger zeitlebens ein Mensch von frischer Sinnlichkeit. Man sieht ihn die Natur durchstreifen, und mit Entzücken vor den Werken der Meister stehen, in denen er die Schönheit der Wirklichkeit wiederfand. Ein Naturfreund und ein feiner Bilderkenner, aber kein profunder Gelehrter. Sobald er zu theoretisieren anfängt, wird man beobachten, daß er den Boden unter den Füßen verliert. Vieles in dem Programm über die neuen Bestrebungen in der Kunst erscheint uns heute schon etwas oberflächlich: sein Kampf gegen Bildertitel und antiquierte Deutungen, der die Werke selbst nicht berührt; sein Ideal einer allen Menschen und Völkern verständlichen Kunst, als welches der Vielfältigkeit der Erscheinungen und Charaktere widerspricht. Hat er dank solcher Theorien am Ende nicht sogar einen Breton beinahe über Millet gestellt? Die Beziehungen zu den sozialen Denkern seiner Zeit, deren politischen Ideale die seinen waren und von ihm mit Opfermut vertreten wurden, haben hier in seine ästhetischen Anschauungen etwas Zwiespältiges gebracht. Gerade an dieser Stelle aber, wo nähere Angaben sehr erwünscht gewesen wären, lassen uns Klemms Ausführungen im Stich.

Noch ein Wort zu der Übersetzung.

Bürger hat nie den eigentlichen Zweck seiner kritischen Tätigkeit vergessen. Sein Stil zeigt nicht jene souveräne Verachtung des Publikums, zu der sich mancher moderne Kritiker in bitteren Erfahrungen durchgerungen hat. Er schreibt nicht um seiner selbst willen, sondern für die anderen. Vielmehr, er weiß beides zu vereinen. Indem er eigene ästhetische Erlebnisse bekennt, macht er den Leser auf ähnliche Erfahrungen begierig und gewinnt seinen Lieblingsmeistern unversehens Freunde. Mit natürlicher Liebenswürdigkeit weiß er die Fiktion aufrecht zu erhalten, als sei er, der feine Kenner, der Erste-Beste aus der Menge, dem es die anderen nur nachzumachen brauchen, um zu gleichem Verständnis zu kommen. Er überzeugt, ohne zu dozieren. Ein Bilderbeschreiber von angeborenem Talent und langer Übung, versteht er es ausgezeichnet, das Wesentliche eines Augeneindrucks in Worte zu fassen, nicht poetisch weitschweifig, aber auch ohne die Trockenheit des allzu knappen Resümés. Sein Ausdruck ist im selben Maße wandlungsfähig wie sein Empfinden und fügt sich dem Charakter der Werke, um die es geht, ohne Zwang. Er wird ein wenig preziös mit Diaz, feurig mit Delacroix, schwärmerisch mit Ary Scheffer. Immer hütet er sich vor kalten Reflexionen und macht auch Erörterungen über Minderwertiges, wie sie in Ausstellungskritiken unvermeidlich sind, durch gute Einfälle interessant. So erhält seine Darstellung etwas Behagliches, dem allerdings die echt französische Beweglichkeit Akzent verleiht.

Die schwierigere Aufgabe der Übersetzung, diesem Geist des Originals treu zu bleiben, ist teilweise mit sicherem Gefühl gelöst; etwa die Kritiken über Landschaftsmalerei oder über Decamps' Simsonfolge besitzen auch im Deutschen ihre natürliche Frische. An anderen Stellen merkt man eine minder geschickte Hand, unter deren Bearbeitung der leichte Rhythmus von Bürgers Sätzen ein wenig holprig wird. Vielleicht wird bei einer späteren Auflage solchen Unebenheiten noch abgeholfen. W. Balzer.

H. v. d. GABELENTZ, Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett des Großherzogl. Museums zu Weimar. Erste Serie. Erste Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft. Verlag von A. Voigtländer-Tetzner, Frankfurt a. M., 1912.

Nun hat sich auch in Deutschland, wie schon vor einigen Jahren in England und in Frankreich, eine Gesellschaft gegründet mit der Aufgabe, Zeichnungen alter Meister zu publizieren. Sie geht von Frankfurt a. M. aus und nennt sich — etwas sonderbar — Prestel-Gesellschaft. Der eigentliche Leiter der Unternehmung scheint R. Schrey zu sein, der das Kupferstichkabinett des Städelschen

Digitized by Google

Institutes verwaltet. Das Geschäftliche liegt in den Händen der Herren Voigtländer-Tetzner.

Man ging — sehr glücklich — zuerst nach Weimar, wo ein reicher Schatz unpublizierter und relativ unbekannter Zeichnungen lagert (im Großherzogl. Museum sowohl wie im Goethe-Haus und im Privatbesitze des Großherzogs). Mit Hilfe des Weimarer Museumsdirektors Hans von der Gabelentz, der die Herausgabe übernahm, ist eine Mappe mit 30 fast ausnahmslos wertvollen Blättern aus dem Bestande des Museums als „erste Serie", erste Jahresgabe der Gesellschaft zustande gekommen.

Die Reproduktionen sind leicht, nur an einem Rand auf den Untersatzbogen geklebt. Die Beschriftung auf dem Karton wird von der Abbildung bedeckt. Ein Novum, ausgedacht in der Tendenz, den Eindruck der Zeichnung nicht durch den Text zu stören. Schlimm nur, daß man die Zeichnung heben, anfassen muß, sobald man den Text lesen will. Namentlich in öffentlichen Bibliotheken dürfte diese Einrichtung zu einer bedenklichen Beschädigung der Nachbildungen führen.

Die Lichtdrucke sind von der Firma Frisch in Berlin, vielfach von mehreren Platten mit der Absicht vollkommener Faksimilierung ausgeführt. Ich hatte keine Gelegenheit, die Originale mit den Reproduktionen zu vergleichen, habe mich aber in andern Fällen überzeugen können, daß die Anstalt gewissenhaft verfährt und gerade auf dem Gebiete der Zeichnungsreproduktion Vortreffliches leistet. Ich benutze deshalb die Blätter mit dem größten Vertrauen.

Diese Nachbildungstechnik ist kostspielig. Um so schärfer sollte bei solchen Unternehmungen jedes Blatt auf seinen Wert und seine Bedeutung geprüft werden. Immer sollte gefragt werden, ob auch das Original der Ehre so umständlicher Vervielfältigung würdig wäre.

Im ganzen erscheint die Auswahl in diesem Falle glücklich; sie berücksichtigt viele Gebiete, bringt einige Überraschungen und „jedem etwas". Mit einer Ausnahme (dem zweifelhaften „Watteau") kann die Kritik schweigen. Ob Blätter wie die echten, aber gewöhnlichen Arbeiten von Everdingen und Toorenvliet nicht lieber zugunsten bedeutenderer Dinge hätten zurückgestellt werden sollen: darüber kann man verschiedener Meinung sein.

Ich notiere den gesamten Inhalt der Mappe und füge einige Bemerkungen hinzu. Danach wird der Kunstfreund am ehesten den Wert der Gabe ermessen können.

1. Baldung Grien: Lucretia. Echt signiert, von 1519 datiert, gut erhalten, in Helldunkeltechnik. Schon von Térey aufgenommen.

2. Baldung Grien: Schreitende Frau mit dem Tod als Schleppenträger. Vorzügliche Federzeichnung, dem Kostüm nach früh, etwa 1504. Man hat, was begreiflich ist, zwischen Dürer und Baldung geschwankt. Baldung ist hier in enger Verbindung mit Dürer (vgl. Baldungs von 1505 datiertes Blatt mit dem Martyrium einer Heiligen bei Mr. Rodrigues in Paris).

3./4. Lucas Cranach: Altarentwurf. Ziemlich handwerklich, um 1520 entstanden.

5. Dürer: Porträtstudie von 1521. Schön erhalten, überall anerkannt (Lippmann Nr. 158). Der jugendliche Mann ist schwerlich Patinier.

6. Dürer: Studienblatt mit einer knienden Frau und pelzbesetzten Gewandstücken. Mit Weißhöhung auf rötlichem Grund. Von Lippmann nicht aufgenommen. Trotz schwer erklärlicher Schwächen echt. Das Herausstellen dieser ungewöhnlichen Zeichnung, über die ein consensus nicht leicht erzielt werden dürfte, scheint mir ein besonderes Verdienst zu sein.

7./8. Der ältere Holbein: Zwei gute und reinerhaltene Silberstiftblätter, das eine mit einem Porträtkopf, das andere mit zwei Köpfen.

9. Lindmayer: Scheibenriß. Mit dem Monogramm des Meisters und 1579 signiert.

10. Rottenhammer: Diana und Aktäon. Mit dem Namen des Malers, 1597 und Venetia. Offenbar von Tintoretto angeregt. Für ein Gemälde in der Pinakothek.

11. H. Chr. Stimmer (?): Studienkopf eines bärtigen Greises. Mit einem aus C H und S zusammengesetzten Monogramm. Das Fragezeichen hinter dem Autornamen könnte gestrichen werden.

12. Deutscher Meister um 1480: Christus als Knabe im Tempel. Niederdeutsch und eher 1460 als 1480.

13. Boucher: Triton. Prachtvolle und guterhaltene Studie. Mit dem Namen des Meisters (anscheinend echt).

14. Watteau: Mädchenkopf. Ungeschickte Nachahmung.

15. Alessandro Allori: Porträt des Arztes Mercurialis. Wirkungsvoll in roter und schwarzer Kreide, aber schwach konstruiert.

16. D. Campagnola: Der heilige Franciscus. Charakteristische, echt signierte Federzeichnung.

17. C. Bega: Sitzende Frau. Besonders gute Arbeit des Meisters.

18. Hans Bol: Landschaft mit biblischen Figuren. Signiert H Bol 1590. Typisch und echt.

19. Pieter Bruegel: Zwei Bauern, vom Rücken

Digitized by Google

gesehen. Es gibt eine Menge ähnlicher Naturstudien B.s mit Farbennotizen und der Beischrift „naar het leven". In Bastelaers umfänglicher, aber keineswegs vollständiger Liste der Bruegel-Zeichnungen fehlt das Weimarer Blatt.

20. Aelbert Cuyp: Flußlandschaft. Echt und gut, aus der mittleren Zeit des Meisters.

21. Cornelis Dusart: Vergnügen auf dem Eise. Bezeichnet: Corñ Dusart fe 1691. Ungewöhnlich reiche und wirkungsvolle Komposition. D. gehört zu den Meistern, die sich in Zeichnungen glücklicher betätigen als in Gemälden.

22. Van Dyck: Ecce homo. Echte, wenn auch ziemlich dürftige Federzeichnung, in Italien nach Tizian ausgeführt.

23. A. v. Everdingen: Winterlandschaft. Nüchtern wie alle Arbeiten dieses ungemein produktiven Zeichners.

24. Govert Flinck: Porträt eines jungen Mannes. Voll bezeichnet und von 1643 datiert.

25. Lucas v. Leyden: Frauenporträt. Echt signiert mit dem L. und datiert 1521. Gut erhalten bis auf die — später aufgesetzte — ockergelbe Tönung des Fonds und bemerkenswert um so mehr, wie gemalte Bildnisse des Meisters fast ganz fehlen. Es gibt eine Reihe vortreffliche Porträtzeichnungen des Lucas, wahrscheinlich entstanden unter Wirkung des Dürerschen Vorbildes. Lucas traf ja in Antwerpen mit dem Deutschen zusammen. Zu vergleichen, außer den Blättern im British Museum, Porträtstudien im Louvre, ein Blatt (auch 1521) in der Teyler-Stiftung, in Stockholm (auch 1521) in den Uffizien und sonst (eine falsche Zeichnung im Correr-Museum zu Venedig).

26. Adriaen v. Ostade: Vier Bauern. Tüchtige (vielleicht später in Farben angelegte) Studie aus der mittleren Zeit des Meisters.

27. Rembrandt: Ein Schreiber. Frühe Studie mit scharfer Beobachtung der Bewegung und des Ausdrucks.

28. Rubens: Porträtstudie des Grafen Arundel. Erheblich entstellt durch plumpe Überarbeitung, im heutigen Zustand kaum zu beurteilen.

29. Jakob Toorenvliet: Studie einer schlafenden Frau in Rötel. Angeblich signiert I T (wo?).

30. Niederländischer Meister um 1520: Der Tanz der Salome. Bedeutende Arbeit mit Weißhöhung, nicht tadellos erhalten. Von einem der Meister, die das gewaltig große unter Herri met de Bles katalogisierte „Werk" geschaffen haben. Ein Hauptblatt von derselben Hand, ebenfalls schlecht erhalten, im British Museum, das Urteil Salomos, von Beets irrtümlich Dirk Vellert genannt.

Max J. Friedländer.

ARNOLD VON SALIS, Der Altar von Pergamon, ein Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien. Berlin 1912, Georg Reimer.

OTTO RUBINSOHN, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen (Festschrift zur Feier der Eröffnung des Pelizaeus-Museums in Hildesheim). Berlin, Karl Kurtius.

„In dem geistigen Antlitz des Hellenismus sind", so sagt U. von Wilamowitz „zwei Hauptzüge — das eine ist die Freude an der Repräsentation, an dem Pomp und Schmuck, an der erhabenen Pose —, daneben aber steht die intimste Freude an der weltverlorenen Stille — dem entspricht im literarischen Leben der rauschende Stil, der am liebsten über die ganze Welt hintönen will — und das Raffinement des ganz intimen Kunstwerkes.

A. von Salis' Buch unternimmt es, die pergamenische Kunst auf den ersten dieser Hauptzüge neu zu untersuchen. Sein Ausgangspunkt ist der plastische Schmuck des Großaltars.

Seitdem die pergamenischen Denkmäler dem Boden entstiegen, ist eben dieser Seite der hellenistischen Kunst besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden. Aber obwohl bereits 1891 Th. Schreiber das erlösende Wort gefunden hat: die Kunst des Hellenismus sei als eine in sich gefestigte Stilperiode mit dem verwandten Barock des 17. Jahrhunderts zu konfrontieren und trotz der klassischen Veröffentlichung der Denkmäler (zumal der beiden Friese durch H. Winnefeld) dauerte der Zwiespalt und die Unklarheit der Meinungen über Stilcharakter und seine Wertung an.

Und doch konnte sich über dem Subjektivismus der seither gefällten Urteile ein objektiver Maßstab für die Qualität der künstlerischen Leistung ergeben, wenn man die psychologischen Anlagen aufspürte, welche auf die formale Gestaltung eingewirkt haben und das Kunstwerk nicht bloß aus den Vorgängen und Zuständen seiner Zeit, sondern aus dem Temperament und aus den Neigungen dieser Zeit heraus zu verstehen suchte.

Hier setzt Salis ein.

Er ging den Tendenzen nach, die diese Kunst beherrschten, den instinktiven Regungen, welche ihren Vertretern die Hände leiteten; dem Zusammenhang ihres Willens mit Form und Inhalt der vergangenen Zeit; den Beziehungen zwischen literarischem und künstlerischem Schaffen (wenn sie auch nur angedeutet werden).

Digitized by Google

Das Ergebnis dieser Untersuchungen ist eine Bestätigung der Schreiberschen Anregung, daß die Kunst der Pergamon-Skulpturen dem Barock des 17. Jahrhunderts wesensverwandt ist, mit dem sie das Temparament und die psychologische Veranlagung, die Vorliebe für das Aufpeitschen seelischer Kräfte und die Neigung, alle Ausdrucksmittel zu steigern und so reich als möglich zu differenzieren, schließlich den klassizistischen Einschlag (das Zeichen der matt gewordenen Zeit) gemein hat.

Als Vertreterin der weitverbreiteten und lebenskräftigen Stilrichtung der hellenistischen Zeit im allgemeinen betrachtet und in den Kreis der gesamten antiken Kunst eingeordnet, zeigt sich die Kunst dieser pergamenischen Skulptur darum als charakterisiert durch die repräsentative Neigung und das prunkvolle Pathos, ihren Realismus, der der Wirklichkeit der sinnenfälligen Phänomene so nah als möglich zu kommen sucht, und ihre rauschende Virtuosität, die Wissenschaftlichkeit in Anordnung und Gestaltung des Stoffes — der hier zum erstenmal genügend betont ist — und die Umwandlung der ruhigen Formen der klassischen Kunst in hastige und stetig flackernde Bewegung, die Leidenschaftlichkeit ihres Temperamentes und die Lebhaftigkeit ihrer Phantasie, mit der sie das Fehlen des Ergriffenseins maskiert.

von Salis baut diese Synthese auf quellenkritische Untersuchungen, die scharf eindringend und mit sicherer Beherrschung des weitschichtigen Materials antiker Denkmäler die Bahn aufzeigen, durch welche die Einflüsse der früheren Kunst in die hellenistische eindrangen; und durch eine formale, stilkritische Methode, die vorbildlich ist durch ihre Behutsamkeit, die Weite ihrer festgegründeten Anlage, und er erweitert sie zu einem Charakterbild der hellenistischen Kultur, indem er sie fest verankert in Geist und Stimmung, woraus ihm als schönste Frucht die zu hoher Wahrscheinlichkeit erhobene Erkundung des Rhodischen Architekten Menecrates als des Künstlers der pergamenischen Skulpturen sich ergab.

Mit einem wertvollen Zuwachs an Material zur Erkenntnis der Kunst dieser Epoche macht die Arbeit O. Rubinsohns bekannt. Es handelt sich um etwa 60 in Memphis gefundene Gipsabgüsse, die, von fertigen Werken abgenommen, als Vorbilder oder Modelle für Künstler und Verkäufer hellenistischer Werkstätten dienten.

Der Schwerpunkt der Veröffentlichung liegt in der sorgfältigen, klaren Beschreibung der auf 21 ausgezeichnet schönen Lichtdrucktafeln angeordneten Abbildungen, ihrer typengeschichtlichen Einordnung und stilkritischen Analyse. Als terminus ante quem ergaben sich die Zeit gegen Ende der Regierung des Euergetes I., als Herkunftsorte die Hauptgebiete hellenistischer Kunstübung.

Der Mangel an erhaltenen Bronze- und Silber-Originalen aus früh-hellenistischer Zeit verschafft diesem Funde eine außerordentliche Bedeutung, weil aus ihm nahezu allein die Vorgeschichte der Schatzfunde zu Hildesheim, Boscoreale und Bernay und ein Einblick in den Werkstattenbetrieb antiker Toreuten sich ergibt.

Eingehendere Untersuchungen, als sie Rubinsohn darüber wie auch über den Zusammenhang dieser Stücke mit dem Kunsthandwerk des Hellenismus überhaupt, in seiner Publikation geben wollte und konnte, werden für die Kenntnis dieser Vorgeschichte sicherlich noch wichtige Resultate erbringen.

So bleibt dieser Erstlingsschrift also ein anregender Wert, der mit ihrer Bedeutung an sich dieser Eröffnungsschrift dauernde Beachtung sichern wird.

K. Hönn.

EDMUND UNGERER, Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. (Inventare vom Ausgang des Mittelalters bis zum dreißigjährigen Kriege aus Stadt und Bistum Straßburg.) Herausgegeben unter Leitung von Joh. Ficker. I. Halbband. Straßburg, Karl J. Trübner.

In vielen Archiven sind schmale Bändchen in Foliohöhe anzutreffen, bald eng vollgeschrieben, bald mit gleichmäßig verteilten Zeilen angefüllt, und fast jede Zeile mit „item" beginnend. Es sind die amtlichen Inventare, wo der Hausrat der Bürger nach ihrem Tode oder nach Verschuldung oder Verbannung „beschrieben" wird, wo die Ackerbau- und Kriegsgeräte der Schlösser und Burgen erscheinen und die Kostbarkeiten der Kirchen und Klöster in behäbiger Breite sich dehnen. Alle diese Schätze sind heute noch so gut wie ungehoben. Wohl hat schon da und dort ein Forscher aus diesen Inventaren eines oder das andere herausgegriffen und in irgendeinem Zusammenhang veröffentlicht, wohl sind die Inventare einer einzelnen Stadt zu kulturgeschichtlichen Studien verwertet worden; aber an einer systematischen Herausgabe der Inventare etwa einer Stadt, geschweige einer ganzen Gegend, hatte es bis jetzt bei uns noch immer gefehlt.

Nunmehr haben Ficker und Ungerer im Elsaß die ersten Spatenstiche getan, jener, indem er

Digitized by Google

das Zustandekommen der „Elsässischen Altertümer" in die Wege leitete, dieser, indem er jahrelang unverdrossen die Inventare sammelte und verarbeitete. Beide haben dankenswerte Arbeit getan. Heute liegt der erste Halbband der auf zwei Bände berechneten Inventare aus dem Elsaß vor. Wir erhalten zunächst einen Einblick in die Hofhaltung der Bischöfe von Straßburg, sehen sie hier, in Zabern und auf der Feste Hohbarr residieren, wo das Silbergeschirr, die prunkenden Becher, Kannen und Schalen im Glanz des Edelmetalls vorüberziehen, wo die Kleinode, die Ketten, Ringe, Anhänger und Rosenkränze in langer Reihe aufblitzen, wo Monstranzen und Reliquiare strahlen, die schwere Pracht der Meßgewänder sich ausbreitet und in ledernen Seckeln die Gold- und Silbermünzen klirren. Auf Hohbarr erschließt sich auch der gesamte Hausrat in Stube und Kammer, in Küche und Keller, die Schloßkapelle öffnet ihre Pforte, es tritt der Inhalt der Rüstkammern, die Bewehrung der Mauern und Türme zutage und alles, was mit der Ackerwirtschaft zusammenhängt. Es folgen die bischöflichen Festungen Zabern und Benfeld mit Geschützen, Pulverbeständen, Wehr und Waffen. Endlich kommt Hab und Gut von bischöflichen Beamten und Dienern an die Reihe, die weit herum im Elsaß und bis nach Baden hinein ihren Sitz hatten. Den bischöflichen Inventaren schließen sich die der kirchlichen Stifte und Stiftsherren an. Hier zunächst das Münster zu Straßburg mit seinen Meßgeräten, Altarzierden, Meßgewändern, und dann seine Stiftsherren mit ihrer Fahrhabe.

Ein ausgedehntes Gebiet und ausgedehnt und vielgestaltig darum der Besitz. Übersichtlich angeordnet und in angenehmem Druck liegen nunmehr diese Inventare vor uns, harrend der Hände, die die Schätze heben werden. Alle werden sie auf ihre Kosten kommen, der Historiker, den die vorkommenden geschichtlichen Persönlichkeiten interessieren, der Kunsthistoriker, der eine Unmenge untergegangener, z. T. genau beschriebener Kunstschätze findet, der Kulturhistoriker, dem der vielfältige Hausrat ein farbenreiches Bild des damaligen Lebens hervorzaubert, der kirchliche Altertumsforscher, der die verschiedensten Kultobjekte beisammen trifft, der Freund der Waffenkunde, der Schutz- und Trutzwaffen nachgehen, der Literarhistoriker, der sich in deutsche und lateinische Bibliotheken vertiefen kann, und der Sprachforscher, dem alte Ausdrücke hier im Zusammenhang in neuem Licht erscheinen oder überhaupt erst verständlich werden.

Wir heißen den ersten Halbband der „Elsässischen Altertümer", die den kritischsten Ansprüchen genügen, von Herzen willkommen, wir sehen den folgenden Bänden, die uns die Inventare der Pfarrer, Klöster, Spitäler, der Bürgerschaft in- und außerhalb Straßburgs bringen sollen, mit Spannung entgegen. Vor allem aber — wir wünschen den „Elsässischen Altertümern" allenthalben Nachfolger in deutschen Landen. Möge bald die und jene Stadt, die ein historisches Museum besitzt, einsehen, daß die schönste Ergänzung desselben in der Veröffentlichung der alten Inventare der Bürgerschaft besteht, daß sich hier Gegenstände des Alltagslebens erhalten haben, die wir heute in den größten Museen vergebens suchen.

Dr. E. Major.

KARL SCHEFFLER, Max Liebermann. Zweite, völlig umgearbaitete u. erweiterte Auflage. Mit 100 Abbildungen. Preis geb. M. 6.—. München, Verlag R. Piper & Co.

Der ungemein produktive Karl Scheffler hat der deutschen Kunstwissenschaft mit der zweiten Auflage seiner vor Jahren erschienenen Liebermann-Monographie ein vollkommen neues Buch über den Künstler geschenkt, das alle Merkmale stärkerer Vergeistigung des Themas gegenüber der ersten Auflage hat. War es ihm ursprünglich in der Hauptsache darum zu tun, in Liebermann gewissermaßen ein Gleichnis der modernen Malerei überhaupt aufzuzeichnen, weshalb sein Essai auch vielmehr der neuen deutschen Kunst schlechthin als der Persönlichkeit seines Meisters gegolten hat, so gibt die neue, in jeder Beziehung ungleich ausgereiftere Arbeit wirklich das Buch über Liebermann, das nach Disposition und Anlage direkt vorbildlich für jede Art von Monographie eines lebenden Künstlers genannt werden darf. Wir kennen ja seit langem alle Vorzüge dieser der modernen Kunst nachgerade unentbehrlich gewordenen Persönlichkeit, die Karl Scheffler heißt; wissen ihr starkes, oft unerbittlich überzeugtes Temperament und nicht minder ihr feingeschliffenes Urteil, die überlegene Dialektik ihres Stiles zu schätzen und freuen uns auch jener, eigenwilligen Talenten immer ein wenig anhaftenden gelegentlichen Einseitigkeit der Anschauung, die völlig zum Gesamtbilde des Autors stimmt. Und mit all diesen Vorzügen einer echten Kämpfernatur, die fast restlos als das edelste Produkt unserer neuen Zeit erscheint, hat Scheffler auch sein Thema Liebermann zu bewältigen gewußt, indem er immer über den Dingen steht, aber doch auch souverän das Charakteristische unserer Zeit

Digitized by Google

mit dem Werden eines ihrer bedeutendsten künstlerischen Instinkte verwebt. Aus einem Dutzend prachtvoller Einzelaufsätze ist diese neue Monographie aufgebaut, von denen jeder ein Eckstein am Gebäude seines durch den Geist gestalteten Kunstwerkes ist und man braucht nur einige der Überschriften dieser Kapitel zu lesen (z. B. Herkunft, der Jude, der Berliner, der Künstler, Wort und Tat, die Erscheinung usw.), um sogleich auch zu begreifen, worauf es Scheffler bei der Erforschung der Persönlichkeit Liebermanns im Rahmen der Zeitkultur ankommt. Ein zweiter Abschnitt zeichnet die Einflüsse und Entwicklungen auf, ein dritter umreißt Liebermanns Kunst als Ganzes, ein vierter behandelt einzelne Bildergruppen und das Schlußkapitel gilt einzig dem Zeichner. Schon in dieser knapp nach Stichworten angedeuteten Disposition ist klar ausgesprochen, wie Scheffler seinen Stoff in jahrelanger geistiger Durchdringung für sich als Problem gestaltet hat und wie er aus diesem kostbaren und vielseitigen Thema das herauszufinden wußte, was den Menschen und sein Werk wirklich zu jener Einheit verkettet, in der das Geheimnis jedweder großen fruchtbringenden, die Entwicklung vorantreibenden Persönlichkeit umschlossen ist.

Schefflers Buch aber weist mehr noch dem Leser das Kongeniale der Begabung, in der sich jeder Künstlerbiograph mit seinem Objekte eins wissen muß, will er wirklich ein solches Thema echt künstlerisch gestalten und es ist gewiß nicht zuviel gesagt, wenn ich die Schefflersche Liebermann-Monographie jenen wenigen Werken beizuzählen wage, die aus der Unsumme der neuzeitlichen Produktion auf diesem und ähnlichen Gebieten einmal klassischen Wert haben werden.

Georg Biermann.

GORER & BLACKER, Chinese Porcelain and Hard Stones. Illustrated by 254 pages of gems of chinese ceramic and glyptic. London 1911, Quaritch.

Vorliegendes Werk stellt eine Sammlung von farbigen Nachbildungen chinesischer Porzellane vor, wie es eine solche bisher hinsichtlich der Zahl derselben noch keine gegeben. Wissenschaftlich freilich bedeutet diese Publikation keinen besonderen Gewinn. Denn nicht nur kommt der Text, an sich schon kurz genug, nicht über das heraus, was bisher über die Geschichte des chinesischen Porzellans bekannt war, was doch sehr nach Ergänzungen und Richtigstellungen verlangte; auch in der Auswahl der Wiedergaben ist man in keiner Weise über das hinausgegangen, was einst der erste Publizist des chinesischen Porzellans, der bekannte französische Sammler Du Sartel, vor nunmehr 30 Jahren als bemerkenswerteste Beispiele desselben publiziert hat, und was seitdem und gerade dadurch in England, Frankreich und Amerika zu jenen Modeobjekten des Sammelns geworden ist, die, weil bisher fast allein allgemeiner beachtet und begehrt, jene kolossalen Preise heraufbeschworen haben, von denen oft genug die Presse zum Staunen vieler zu berichten weiß, die aber eigentlich in gar keinem Verhältnis stehen zu so vielen anderen ebenso reizvollen Stücken, die, obwohl meist viel seltener, darüber fast ganz vernachlässigt und darum auch gar nicht „bezahlt" werden. Neues, was von wissenschaftlichem Wert wäre, bringt dieses Werk daher eigentlich gar nicht. Was hier geboten wird, sind daher lediglich die Porzellane des 18. Jahrhunderts, d. h. also die der „grünen" und „rosa" Familie, ferner die mit schwarzem Grund, die man jetzt ziemlich überflüssiger Weise als „schwarze Familie" zu bezeichnen anfängt, solche mit kobaltblauer Malerei dieser Zeit und dergleichen mehr. Von Mingporzellanen daneben natürlich nur die mit Schmelzfarben auf unglasiertem Porzellan (émail sur biscuit), die für die meisten Sammler chinesischen Porzellans bisher noch fast ganz allein das Porzellan dieser Zeit auszumachen pflegten. Von der Sungzeit so gut wie nichts. Das ist kein Standpunkt, der sich heute ganz mehr rechtfertigen läßt und der leider die so günstige Gelegenheit, ein auch wissenschaftlich nützliches Werk zu schaffen, — wann wird es wieder einmal möglich sein, ein Werk mit so vielen farbigen Wiedergaben über dies Gebiet, das so sehr nach solchen verlangt, herauszugeben? — hat völlig ungenützt gelassen. So kann dies Werk schließlich nur als eine Auswahl und Wiedergabe der farbigen Schönheiten des Porzellans derjenigen Epoche betrachtet werden, die man, alles in allem, wohl immer als den Höhepunkt desselben ansehen wird, und die eine solche auch wohl verdient. Um so mehr, da dies Porzellan, da so in Mode stehend, für so gut wie alle Kunstfreunde und nicht zuletzt auch für die Museen völlig unerschwinglich ist, so daß hier für die meisten Fälle wohl nur noch Reproduktionen eintreten können. Dies kann aber ganz besonders für Deutschland gesagt werden, das ja leider viel zu spät die einzig klassische Schönheit dieses Produktes begriffen und darum mit dem Sammeln desselben — das gilt sowohl für Privatsammler, wie leider auch für Museen — viel zu spät begonnen hat, so daß es auf diesem Gebiete, hätte nicht einst

Digitized by Google

König August der Starke gelebt, von dieser reichen Beute aus dem fernen Orient so gut wie gar nichts abbekommen hätte.

Für Museen und Bibliotheken wird daher dies Werk sicherlich eine willkommene Gabe sein vom rein ästhetischen Gesichtspunkte aus. Und in der Tat gibt es wohl auf der ganzen Welt keine andere Möglichkeit, den ganzen Umfang der Schönheit des chinesischen Porzellans in seiner Blütezeit mit wenigen Blicken umfassen zu können, wie diese. Was hier an herrlichen Werken in Abbildungen zusammengebracht worden ist, birgt kein Museum, keine Sammlung auf einem Fleck. Wer schon recht viel chinesisches Porzellan gesehen, wird dennoch staunend die Tafeln dieses Werkes umwenden, staunend über die enorme dekorative Fruchtbarkeit dieses Volkes, über sein einzig dastehendes dekoratives Erfindungsgeschick und seinen niemals fehlenden so unendlich vornehmen Geschmack, was alles zusammen kein anderes Volk auf der Welt auf dem Gebiet der dekorativen Kunst je wieder in dieser Weise besessen hat. Freuen wir uns, daß wir jetzt technisch wenigstens so weit sind, daß soviel Schönheit wenigstens einigermaßen befriedigend wiedergegeben werden und damit einer viel größeren Menge zugänglich gemacht werden kann, als dies durch die reproduzierten Werke selbst zu geschehen vermag. Im allgemeinem kann man mit der Güte der Wiedergaben in diesem Werk wohl zufrieden sein, wenn auch nicht verschwiegen werden darf, daß sie in dieser Beziehung merkwürdig verschieden ausgefallen sind.

Ernst Zimmermann.

ADOLF FEULNER, Christian Wink (1738—1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern. München 1912.

Zu den sorgfältigsten Monographien, die bisher aus dem Gebiete des bayrischen Rokoko — eines der interessantesten aber bis auf die letzte Zeit recht vernachlässigten Kapitels unserer Kunstgeschichte — erschienen sind, gehört die Studie Feulners über den Freskomaler Christian Wink. Der Verfasser hat in seiner Arbeit nicht nur das ganze Material über den interessanten Dekorateur gut und übersichtlich zusammengestellt, er gibt auch eine ziemlich eingehende und glücklich getroffene Schilderung des Kreises, aus dem der Künstler hervorging und weiß vor allem die Persönlichkeit Winks, dessen Werke vordem lediglich als totes Material bekannt waren, zu einer lebendigen Figur zu gestalten. Sonderdarstellungen in der Art der vorliegenden sind sehr zu begrüßen und tun recht not, um das, wie erwähnt, noch wenig durchforschte bayrische Rokoko der weiteren Kunstgeschichte zugänglich zu machen.

H. Karlinger.

KARL SCHEFFLER, Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. 236 Seiten und 79 Illustrationen. Leipzig 1912. Insel-Verlag.

Da Interesse für bildende Kunst ein Zeichen allgemeiner Bildung sein soll, und von unserer „Gesellschaft" einiges Kunstwissen jedenfalls vorausgesetzt wird bei jedem, der Anspruch darauf macht, zu den „Kultivierten" gezählt zu werden, haben sich in den letzten Jahrzehnten immer mehr die Grenzen zwischen einem genießenden Betrachten der Kunstwerke und der wissenschaftlichen Erforschung des Kunstbesitzes verschoben und verwischt. Mit der Popularisierung der Kunstgeschichte ist der Wissenschaft ein schlechter Dienst erwiesen worden, aber auch das Publikum, das mit diesem „leichtverdaulichen" Wissen beschenkt wurde, hat keinen Vorteil davon: es ist nur unsicherer in seinem Empfinden geworden, bedarf der Bestätigung durch einen großen Namen, um wirklich Freude an dem Gesehenen zu haben. In dieser weitverbreiteten Verwirrung der Begriffe gedeiht eine immer wachsende Kunstliteratur, der eine Stunde zu widmen, kaum lohnen dürfte. Am schlimmsten aber ist es um die Schriften bestellt, die von der Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer eigenen Zeit handeln. Hier sproßt eine fast unübersehbare Saat, deren schillernder Glanz nur den Ahnungslosen darüber hinwegtäuschen kann, daß alle diese Halme taube Körner tragen. Die Wissenschaft hat — wohl in dem Empfinden, daß für die historische Betrachtung eine weitere Distanz nötig sei — nicht nur die Kritik des modernen Kunstschaffens, sondern auch das Gebiet der unmittelbar vorausgegangenen Entwicklung fast ganz einer schreibseligen Zunft von Kunstschriftstellern überlassen, denen der Mangel fachlichen Wissens die „rein künstlerische" Behandlung ihrer Themen sehr erleichtert. Es kann aber auch nicht behauptet werden, daß gerade alle die Schriften über die Kunst des letzten Jahrhunderts, die aus dem Kreise akademisch beglaubigter Kunsthistoriker hervorgegangen sind, dem Wertvollen beizuzählen seien. Das meiste, was wir in Tageszeitungen, Journalen, Broschüren und Büchern über diese wichtige Periode der Kunstentwicklung zu lesen bekommen, steht auf einem recht bedauerlichen Niveau.

Digitized by Google

Unter den Wenigen, deren Worte zu hören, immer interessant und anregend ist, ragt Karl Scheffler hervor: Kein Forscher von Beruf, aber ein Publizist, der in vielseitigen, ausgebreiteten Kenntnissen die Grundlagen für seine beziehungsreichen Beobachtungen besitzt und in der literarisch schätzbaren Form seiner Äußerung auch wirklich etwas zu sagen hat. Ein sicheres Gefühl für Qualität vereint sich in ihm mit der Weite des Geschmacks, der Böcklin gleicherweise wie Liebermann gerecht werden will. Er betrachtet die Kunst stets im Zusammenhang mit der gesamten geistigen Potenz und Produktion und spürt den Ursachen nach, die tiefer unter der mannigfaltigen Erscheinung künstlerischen Schaffens in der allgemeinen kulturellen Evolution gelegen sind. In seinen Aufsätzen ist philosophisches Denken, das über die Wertung des Einzelnen auf die Klärung des Allgemeinen hinzielt. Darum fesseln Abhandlungen wie die, welche hier zu einem Buche vereinigt sind, auch dort, wo man den Gedankengängen des geistvollen Autors weniger willig zustimmt. In dem großen reichillustrierten Werk über die Nationalgalerie hat Scheffler seinen Aufsätzen eine glückliche Ergänzung gegeben: sind jene „als Einzelarbeiten entstanden, dann aber so gruppiert, daß auf einige Hauptpunkte der geschichtlichen Entwicklung hingewiesen wird", so fand sich vor der repräsentativen Sammlung deutscher Kunst manche Gelegenheit, Zwischenglieder und Parallelen aufzuzeigen und über das Gebiet heimischen Schaffens vor erlesenen Werken fremder Kunst auf die Gesamtentwicklung Ausblicke zu öffnen. Daß man nach der Lektüre dieser beiden Bücher wünscht, von Karl Scheffler einmal eine allgemeine Darstellung der Kunst des 19. Jahrhunderts zu erhalten, die in umfassenderer Weise und nicht durch zufälliges Material bestimmt auch in ihrer Disposition das historische Gewicht der einzelnen Erscheinungen zu richtigem Ausdruck brächte, gerade dieser Wunsch ist wohl die beste Anerkennung des Geleisteten. Victor Fleischer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

Heft 23:

H. UHDE-BERNAYS, Die Ausstellung von Werken Anselm Feuerbachs aus Privatbesitz in der Galerie Heinemann, München. (8 Abb.)

LEO BALET, Das alte Zinngießerhandwerk in Ulm a. D. (4 Abb.)

Heft 24:

O. RIESEBIETER, Die Fayencefabriken zu Berlin und Potsdam. (26 Abb.)

G. B., Das Erbe Tschudis.

G. B., Die Zukunft der Sezession.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 11:

PH. MARIA HALM, Der ehemalige St. Peter- und Paulsaltar im Jöchlsthurn zu Sterzing und Friedrich Pacher. (26 Abb.)

MORIZ DREGER, Die Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912. (26 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 3:

WILLY F. STORCK, Hans Brühlmann (1878 bis 1911). (1 Tafel, 12 Abb.)

ROBERT CORWEGH, Sascha Schneider. (2 Tafeln, 18 Abb.)

A. R—r., Ausstellung für kirchliche Kunst im österreichischen Museum. (12 Abb.)

GEORG HIRSCHFELD, Neue Puppen von Lotte Pritzel. (1 Tafel, 9 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 7:

P. ETTINGER, Constantin Somoff. (1 farb. Tafel, 15 Abb.)

B. HAENDCKE, Kulturgeschichtliche Grundlagen der deutschen Malerei.

EWALD BENDER, Richard Engelmann. (1 Tafel, 12 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXV., Heft 4 und 5:

KARL BORINSKI, Verkannte Sternbilder u. Ketzervorstellungen in der mittelalterlichen Kunst. (1 Abb.)

NIKOΣ A. BEHΣ, Zum Thema der Darstellung des zweiköpfigen Adlers bei den Byzantinern.

SIEBERT, Der Kodex Bruchsal I auf seine Herkunft untersucht.

J. KURZWELLY, Buffalmacco- und Trainifragen.

H. v. OCHENKOWSKI, A. Dürers „Pfeifer und Trommler".

HANS KOEGLER, Hans Holbein d. J. und Dr. Johann Fabri.

B. HAENDCKE, Der Bauer in der deutschen Malerei von ca. 1470 bis ca. 1550.

ROB. HEDICKE, Neue Dubroeucqstudien.

ALB. GÜMBEL, Eine neue archivalische Notiz über Hans Pleydenwurff?

JOSEF ZEMP, Joh. Rud. Rahn.

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 3:

THEODOR HEUSS, Ein Taunuslandhaus von Hugo Eberhardt, Offenbach. (3 Tafeln, 25 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Der Bildhauer Richard Langer. (7 Abb.)

ROBERT CORWEGH, Georg Mendelssohn und seine Treibarbeiten. (10 Abb.)

LEO BALET, Modernes Westerwälder Steinzeug. (10 Abb.)

E. H., Landhäuser von Otto Schubert, Dresden. (12 Abb.)

H. F., Neue Serapisfayencen. (15 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 2:

O. DOERING, Albin Egger-Lienz. (1 Tafel, 15 Abbildungen.)

LEO FROBENIUS, Alte und junge afrikanische Kunst. (2 Tafeln, 22 Abb.)

F. L., Ein pommerscher Herrensitz (Architekten H. und O. Schellenberg). (7 Abb.)

RICHARD WINTZER, Die Grenzen zwischen Malerei und Musik.

FELIX LORENZ, Albert Hertel. (2 Tafeln, 11 Abb.)

A. D., Ludwig Pietsch in Baden-Baden. (3 Abb.)

Aus dem Kensington-Museum in London. (1 Tafel, 11 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

XXXVIII., Heft 3:

EUGEN KALKSCHMIDT, Albert Welti. (13 Abb.)

ALFRED DEMIANI, Die römischen Trümmer von Merida. (22 Abb.)

RICHARD GRAUL, Eine Majolikapublikation von Wilh. Bode. (5 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 3:

JOSEF ISRAELS, Am Strande von Scheveningen. (Mit 3 Originallithographien Max Liebermanns.)

ANTONIN PROUST, Erinnerungen an Edouard Manet III. (9 Abb.)

KARL HAGEMEISTER, Karl Schuch in Ferch und Kähnsdorf. (10 Abb.)

Digitized by Google

PAUL RENNER, Die Kunst im Buchgewerbe. (6 Abb.)

CURT GLASER, Alte ostasiatische Kunst. (8 Abbildungen.)

Drei Briefe Spitzwegs an Friedrich Pecht. (3 Abb.)

STARYJE GODY.

Juli-September:

BARON N. WRANGELL, Les peintres étrangers en Russie au XIX. siècle. (49 Abb.)

Übersicht der fremden Maler mit einem Einschuß begabter Dilettanten, die während der Regierungszeit Alexander I. und Nikolaus I. in Rußland tätig waren; von vielen ist außer einigen signierten Werken nichts weiteres bekannt. In Betracht kommen von Franzosen: A. F. Lagreneé d. J., N. Courteille, A. Ch. Caraffe, J. La Peine, Mitoire, A. Pinchon, H. F. Riesener, Lipouille sowie die Batallisten und Genirsten Auguste Desarnod, Baron Lejeune, J.F. J. Swebach, Charles und Horace Vernet und der ausgezeichnete Schüler des letzteren Adolphe Ladurner. Von Deutschen sind zu nennen: die Porträtisten Wilhelm Tischbein, Carl Vogel v. Vogelstein, die beiden Kügelchen, K. Senff, Chr. Tangermann, Rombauer und in späterer Zeit in erster Reihe Franz Krüger, dem sich Golicke, der taubstumme Karl Hampeln, der mysteriöse und interessante Holpein und die reinen Militärmaler G. Schwarz, Ad. Jebens, A. Sauerweid d. Ä. u. a. anreihen. Neben dem Engländer Georges Dawe, dem Schöpfer der „Galerie des Jahres 1812" waren seine Landsleute Robert Porter und Christine Robertson als Bildnismaler tätig, sodann die Italiener Vicento Brisschi, Alex. Molinari, A. Vighi und der schwedische Zeichner Mazer.

BARON A. DE FOELKERSAM, Les souvenirs d'Alexandre I. et de Napoleon à l'Ermitage Impérial. (12 Abb.)

IGOR GRABAR, Les débuts du classicisme sous Alexandre I. et ses sources françaises. (58 Abb.)

Bedeutung des Architekten Charles Nicolas Ledeux und seines Werkes „L'Architecture considerée sous le rapport de l'art etc." (1804), welches gleichzeitig mit den seit 1800 in Paris erscheinenden „Grands prix d'Architecture" den seit 1799 in Rußland tätigen französischen Baukünstler Thomas de Thomon sowie den russischen Architekten A. Sacharow stark beeinflußt haben.

DENIS ROCHE, Les études de Jean Charles Langlois pour son panorama de 1812. (11 Abb.)

Oberst L. malte in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zwei große Panoramen: „Borodino" und „Der Brand Moskaus", für welche er eine Reihe Studien aus Rußland mitgebracht hatte. Dieselben befinden sich im „Musée Laplace" in Beaumont-en-Auge.

W. KOURBATOFF, Le classicisme et le style de l'Empire.

Oktober:

N. OKOUNEFF, Ani, l'ancienne capitale de l'Armenie. (9 Abb.)

Ani war unter den Bagratiden vom 10.—13. Jahrhundert eine blühende Stadt mit vielen Kirchen. Seit einem Jahrzehnt finden dort unter der Leitung von Professor N. J. Marr Ausgrabungen statt, deren Resultate für die mittelalterliche Kunst Armeniens von größter Bedeutung sind.

A. TROUBNIKOFF, Les tableaux du palais de Pavlovsk. (23 Abb.)

Die holländischen, vlämischen, französischen und deutschen Gemälde in dem Lustschloß Pavlovsk bei Petersburg, das dem Großfürsten Konstantin gehört und, wo die Gemäldegalerie jetzt nach modernsten Gesichtspunkten reorganisiert wird.

APOLLON.

Heft 7:

BARON N. WRANGELL, Die Kaiserin Elisabeth und die Kunst ihrer Zeit. (37 Abb.)

Aus Anlaß der im Frühjahr in St. Petersburg stattgefundenen kunsthistorischen Ausstellung „Lomonssow und das Zeitalter der Kaiserin Elisabeth".

Heft 8:

N. ROMANOW, Die Genreskizzen und Naturstudien A. Iwanows im Rumiantzew-Museum. (23 Abb., 1 farbige Tafel.)

Die Skizzen und Studien Alexander A. Iwanows (1806—1858) sind vor kurzem im gen. Museum in Moskau neu gehängt und zum Teil ergänzt worden.

J. TUGENDHOLD, Porträtmalerei.

L'ART ET LES ARTISTES.

Nr. 91:

A. DE BERUETE, La peinture Espagnole II. Farbige Abbildung des Königs Ferdinand im Louvre.

HENRI BATAILLE, Eugène Béjot, peintre-graveur.

J. LORTEL, Un nouveau portrait de Lucrèce Borgia.

Aus der Sammlung Giovi, Como. Vergleich mit Medaillen und einem Bildnis der Lucrezia im Museum von Nimes.

W. ROMIEUX, Henri Déziré.

LES MUSÉES DE FRANCE.

Nr. 3:

A. MICHEL, Les bustes d'Helvetius et de Malesherbes. (Neuerwerbungen des Louvre.)

A. PÉRATÉ, Le Sauveur bénissant, peinture de G. Bellini. (Neuerwerbung des Louvre aus der Sammlung Prinz Orloff, wo dem Luc. v. Leyden zugeschrieben.)

GASTON MIGEON, Les nouvelles salles d'Extrême-Orient au Louvre.

Nr. 4:

LEPRIEUR, Peintures et dessins de la Collection Dollfuss.

Corat, die sog. femme à la Perle; ders. Trinità dei Monti, Rom, Géricault, Course des Barberi etc. Kürzlich vom Louvre erworben.

HENRI-CHABEUF, Un portrait de Vieillard, par Daniel du Monstier, au Musée de Dijon.

Digitized by Google

LES ARTS.

November:

Le musée d'Art et d'Histoire à Genève.

Dezember:

La Collection Rouart (mit vielen Abbildungen).

L'ART DÉCORATIF.

Nr. 181:

TH. DELACHAUX, Poterics anciennes de la Colombie, Südamerika.

R. LESTRANGE, L'art décoratif au Théatre des Arts: d'Espagnat, Delaw.

Nr. 182:

MEIER-GRAEFE, Greco peintre baroque. (35 Abb.)
Übersetzung aus Kunst und Künstler.

Nr. 183:

FERNAND ROCHES, A propos d'un livre „La Ville du Passé".
Über Carcassone. Text und Holzschnitte von Auguste Rouquet.

Nr. 184:

F. ROCHES, Le Salon d'Automne 1912.

ART ET DÉCORATION.

Oktober:

L. HOURTICQ, E. Degas.

November:

RENÉ JEAN, Bernard Naudin.

E. SEDEYN, Au Salon d'Automne.

L'EFFORT LIBRE.

Nr. 19–20:

G. THIÉSSON, Notes sur Cézanne.

MERCURE DE FRANCE.

Nr. 368:

G. VIDALENC, L'imprimerie de Kelmscott.

LA GRANDE REVUE.

XVI., Nr. 19:

F. R. VANDERPYL, Un portrait de Philippe de Champaigne.
Porträt einer unbekannten Pensionärin von Port-Royal.

LA REVUE BLEUE.

26. Oktober und 2. November 1912:

LOUIS GIELLY, Les méthodes de la Critique dans l'Étude de l'Art italien.
Morelli, Bode, Venturi etc., Die französische „Gefühlskritik".

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Dezember 1912:

ROGER FRY, The Journey of the Three Kings by Sassettea. (1 farbige Tafel.)
Es handelt sich um eine kleine Holztafel im Besitz der Marchioness of Crewe, die bisher dem Paolo Uccello zugeschrieben war, von dem Verfasser aber Sassetta zugewiesen wird, dessen besonderen Charme sie deutlich zeige, wie sie auch als der vollkommenste künstlerische Ausdruck des franziskanischen Geistes anzusehen sei.

G. F. HILL, Notes on Italian Medals. — XIII. (2 Tafeln mit 15 Abbildungen.)
Fortsetzung einer langen Artikelserie.

GIACOMO DE NICOLA, Duccio di Buoninsegna and His School in the Mostra di Duccio at Siena. (2 Tafeln mit 6 Abbildungen.)
Eine Untersuchung des sicher etablierten Oeuvre Duccios und seiner Schule auf Grundlage der Ausstellung dieser Werke in Siena zur Sechshundertjahrfeier der Vollendung der Maestà, Duccios Hauptwerk. Neben diesem Bilde fand der Verfasser nur noch drei von Duccio selbst stammende Bilder, zwei aus der Galleria di Siena und eines aus der Chiesa Santa Maria di Montepulciano in der Ausstellung.

SIR MARTIN CONWAY, A Porphyry Statue at Ravenna. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)
Die bekleidete stehende Figur aus Porphyr ohne Kopf im erzbischöflichen Palast zu Ravenna scheint dem Verfasser zu dem unter dem Namen „Carmagnolas Haupt" bekannten Porphyrkopf in Venedig zu passen.

R. L. HOBSON, A Silver Cup of the Yuan Dynasty. (1 Tafel mit 3 Abbildungen und 1 Textillustration.)
Es handelt sich um einen Silberbecher in Form eines Bootes mit der Figur eines chinesischen Zechers aus der Periode der Yuan-Dynastie. Der Becher stammt aus dem Sommerpalast in Peking, aus dem er 1860 geraubt worden war. Er ist jetzt Eigentum des Sir Robert Biddulph.

PAUL SCHUBRING, Cassoni Panels in English Private Collections. — I. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)
Die zwei behandelten Cassoni-Tafeln stammen aus der ehemaligen Sir Charles Butler-Kollektion, die besonders reich an solchen Tafeln war, und sind jetzt Eigentum des Sir Hugh Lane. Sie schildern die gleichen Ereignisse wie die berühmten, für die Sala grande bestimmt gewesenen Wandgemälde Leonardos und Michelangelos: die Schlacht bei Anghiari und die Schlacht bei Cascina. Die Cassoni-Tafeln werden eingehend beschrieben und auf historische Momente und bestimmte Persönlichkeiten hin zu erklären versucht.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. — VI. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Notes on Various Works of Art. — Art in France. — Reviews and Notices. — Recent Prints. — French Periodicals. — Recent Art Publications.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

GEORG LIPPOLD, Griechische Porträtstatuen. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Paul Cézanne. Mit 54 Abbildungen. Verlag R. Piper & Co., München.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Camille Corot. Mit 76 Abbildungen. Ebenda.

KARL SCHEFFLER, Max Liebermann. Mit 100 Abbildungen. II. Auflage. Ebenda.

JULIUS KURTH, Die Wandmosaiken von Ravenna. Mit 40 Tafeln. II. Auflage. Ebenda.

HERMANN HIEBER, Die Miniaturen des frühen Mittelalters. Ebenda.

RICHARD BRINSLEY SHERIDAN, Die Lästerschule, illustriert von Hugh Thomson. Verlag der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.

KONRAD FIEDLER, Schriften über Kunst. Erster Band. Verlag R. Piper & Co., München.

MAX KRÜGER, Über Bühne und bildende Kunst. Mit 19 Abbildungen. Ebenda.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Eduard Manet. Mit 197 Abbildungen. Ebenda.

Die Erinnerungen der Malerin Vigée-Lebrun. Zwei Bände. Verlag Alexander Dunker, Weimar.

Cézanne-Mappe. Verlag R. Piper & Co., München.

Van Gogh-Mappe. Ebenda.

MEIER-GRAEFE u. KLOSSOWSKI, Orlando und Angelika, ein Puppenspiel. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

LUDWIG JUSTI, Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie. II. Lieferung. Verlag Julius Bard, Berlin.

AUGUST L. MAYER, Murillo. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. XXII. Band. Verlag der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.

HELLMUTH TH. BOSSERT und WILLY F. STORCK, Das mittelalterliche Hausbuch. Herausgegeben nach dem Original im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1912.

OTTO FISCHER, Das neue Bild. Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung, München. Delphin-Verlag, München.

HANS SCHULZE, Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. Verlag Eugen Diederichs, Jena.

GASTON MASPERO, Geschichte der Kunst in Ägypten. Mit 565 Abbildungen und vier Farbentafeln (Ars una). Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

HENRY THODE, Michelangelo und das Ende der Renaissance. III. Band, erste Abteilung; III. Band, zweite Abteilung. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

FRITZ BURGER, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. Erster Band: Abbildungen, zweiter Band: Text. Delphin-Verlag, München.

J. A. CROWE u. G. B. CAVALCASELLE, A History of Painting in North Italy. In three Volumes illustratet. Verlag John Murray, London.

WILHELM VOGELSANG, Die Holzskulptur in den Niederlanden. Bd. II: Niederländisches Museum zu Amsterdam. Verlag A. Oosthoek, Utgever, Utrecht.

K. CHYTIL, A. PODLAHA und K. VRBA, Topographie der historischen und Kunstdenkmale der kgl. Hauptstadt Prag. Die Kroninsignien des Königreichs Böhmen. Verlag der Archäologischen Kommission bei der Böhmischen Kaiser-Franz-Josef-Akademie für Wissenschaften, Kunst und Literatur.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Carl Spitzweg. Des Meisters Werk und seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst. Delphin-Verlag, München.

ERNST HERZFELD, Ausgrabungen von Samarra. Herausgegeben von der Generalverwaltung der kgl. Museen. Verlag Dietrich Reimer, Berlin.

VALENTIN SCHERER, Deutsche Museen. Verlag Eugen Diederichs, Jena.

VI. Jahrgang, Heft I.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddesbill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Berlin SW, Mittenwalderstr. 39, Fernspr.: Amt Moritzplatz Nr. 13136 (Fritz Baum).

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Berlin SW. 29, Mittenwalder Straße Nr. 39.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. **Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme** ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen **beh. Versts. Aukt. Trau** (1905), **Fürst Mettern.** (1907) **Schreiber-Berlin** (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. **Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.**

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

– **A. S. Drey,** Hoflieferant, Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

– **HERMANN EINSTEIN.** Pfandhausstraße Nr. 8. Kgl. bayr. Hoflieferant Antiquitäten u. Gemälde.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Antiquariats-Buchhandlung. Kunsthandlung für alte und moderne Graphik, Handzeichnungen und japan. Farbenholzschnitte. Bücher- u. Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **Charles A. de Burlet.** Unter den Linden Nr. 1 Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Dresden. **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Wir versenden gratis Katalog 237 Zeitalter Napoleons I; Porträts, Schlachtenbilder, Militärkostüme etc. Kat. 239 Jagd- u. Sportbilder u. Literatur. Kat. 240 Kulturgeschichte, Bibliothekswerke. 242 Geschichte, Genealogie. 244 Philosophie.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

INITIALEN DES MEISTERS I. H. V. G. (P) IN EINER GRATIANAUSGABE VON 1471 DER STADTBIBLIOTHEK ZU BERN (INC. I. 3)

Mit acht Abbildungen auf zwei Tafeln

Von C. BENZIGER

Inkunabeldrucke, mit Federzeichnungen und gemalten Initialen geschmückt, zählen nicht gerade zu den Seltenheiten. Leider aber haben uns die Künstler nur in den wenigsten Fällen ihren Namen darin hinterlassen. Für die Bestimmung der künstlerischen Arbeit bedeutet diese kleine Unterlassung meist einen recht erschwerenden Faktor, verhältnismäßig selten gelingt es dem Kunsthistoriker über die Arbeit bestimmten Aufschluß zu geben, und nur zu oft muß er sich mit einem bloßen Einreihen und Klassifizieren begnügen. Und doch verdienen diese späten Illuministen heute, da die graphischen Künste der Frühzeit von neuem sich einer eifrigen Forschung erfreuen, ganz besondere Beachtung. Dieselben Meister, die eigenhändig erste Impressen mit Feder und Pinsel geschmückt haben, sind gleichzeitig oft auch die Urheber der frühen Holzschnittornamentik. Sie haben das schwierige Problem, die traditionelle Kunst des Illuminierens einer neuen Technik anzupassen, vortrefflich zu lösen verstanden, ihre neuen künstlerischen Gebilde fügen sich geschmeidig dem Messer und der Nadel, was kurz vorher noch unmöglich zu sein schien, das krause Gewirr der Linien oder die feine Ausgestaltung der Flächen für den Xylographen in brauchbare Linienwerte umzusetzen, ist diesen bescheidenen Kunstjüngern im Buchschmuck gelungen. Meister in der Führung dekorativer Linien, haben sie es verstanden, den Erzeugnissen der Presse eine derart vollendete Form zu geben, daß wir heute ihre Werke, seien sie nun gedruckt oder nur gezeichnet, als ebenbürtig den klassischen Beispielen der früheren mittelalterlichen Illuminierarbeit gleichstellen dürfen. Unser Erinnern gilt auch hier wie bei den meisten illustrierten Handschriften nur in den seltensten Fällen einem bestimmten Namen; wir suchen übrigens in der Wiedergabe solch früher Illustrationsdokumente nicht so sehr die Geschichte der frühen Bilderkunst zu ergänzen, als immer wieder neue Anregung auf dem unerschöpflichen Gebiete der Inkunabelforschung zu bringen. Gleichzeitig wollen wir es uns aber nicht verhehlen, daß uns oft daran gelegen ist, mit der Darbietung eines neuen Formenschmuckes dem modernen Graphiker einen bloßen künstlerischen Genuß zu bieten; möge die wohlerwogene künstlerische Idee, die dieser frühen Illustrationstechnik zugrunde liegt, auch fernerhin noch lange vorbildlich fortwirken.

Bei Anlaß einer Revision der Frühdrucke auf der Stadtbibliothek in Bern fiel mir die Illustration einer Straßburger Ausgabe von Gratians Dekreten aus dem Jahre 1471 (Inc. I. 3) besonders auf. Der mächtige spätgotische Schweinslederfoliant erschien bei Heinrich Eggestein (Hain 7883) und gehört typographisch mit zu den schönsten Preßerzeugnissen dieser kunstfreundlichen Offizin. Was den Band für uns ganz besonders reizvoll gestaltet, sind dreiunddreißig reich ornamentierte Initialen in Federzeichnung samt einer großen Titelvignette in gleicher Ausführung; beide wurden in die eigens für Illustrationszwecke ausgesparten Felder eingefügt und von einem farbenfreudigen Maler sorgfältig koloriert. Durch ihre frische Farbe und die ausgezeichnete Erhaltung beleben sie das ganze Satzbild vortrefflich und ergänzen das abwechslungsreiche Gefüge der Glossarkolumnen zu einem wirklich künstlerischen Drucke. Blaue Typendrucke und Rubrikaturen bilden die Begleit-

Digitized by Google

farben der kräftig gezeichneten Buchstabenserie, deren markante reliefartige Proportionen sich dem Großfolioformate besonders geschickt angepaßt haben.

Über die einstigen Besitzer der Prachtausgabe orientiert eine kurze zeitgenössische Inschrift auf dem Vorsatzblatte: „Liber Carthusiensium in Torberg proveniens ex dono domini doctoris Thuringi protonotarii Bernensis. Anno 1514". Daß unter dem Doktor Thüring kein anderer als der Thüring Fricker, der berühmte bernische Staatsmann gemeint ist, erhellt aus der Titelinitiale des ersten Blattes; sie bringt in sorgfältigster Ausführung das Wappen des verdienten Magistraten. Der dreimalgeteilte rot-weiß-grüne Schild mit der Dogge als Helmzier wird darin geschickt in ein ultramarinblaues gotisches Ranken-H eingesetzt. Thüring Fricker scheint sich zu den Thorberger Mönchen, die in Berns nächster Nähe ihr Kloster hatten, besonders gut gestellt zu haben, um ihrer Bibliothek ein derartig wertvolles Geschenk zu machen. Leider konnten wir die nähere Veranlassung zu dieser Spende nicht ermitteln.

Was die Autorschaft betrifft, findet sich wohl auf zwei Spruchbändern, die die Initialbuchstaben Q und C umschlingen, die monogrammartige Inschrift: „I. H. V. G."; doch ist uns anhanden dieser Andeutung vorderhand keine bestimmte Zuweisung möglich gewesen. Unwillkürlich lag ein Vergleich mit der Kunst Hans (Johann) Herbsts, auch herbster genannt, dessen Monogramm I. H. auf Straßburger Drucken des 16. Jahrhunderts vorkommt, nahe. Da des Meisters vollständiges Werk uns nicht zugänglich war und anderseits die uns bekannten Holzschnitte Herbsts einer späteren Periode angehören, haben wir von einer eingehenden Untersuchung nach dieser Richtung Umgang genommen; beim unsicheren Stand der heutigen Herbster-Forschung wären wohl wenig positive Resultate zu erwarten gewesen. Ebenso scheint eine Übereinstimmung mit dem Kupferstich-Monogrammisten I. H. G., der der Schule Martin Schongauers angehörte, ausgeschlossen zu sein. Es blieb uns daher nichts anderes übrig, als den neuen „unbekannten Meister" wenigstens einer bestimmten Schule und Richtung zuzuweisen. Die Herkunft des Druckes ließ es vermuten, daß unser Illustrator in derselben Stadt, in der das Buch gedruckt worden ist, auch gewirkt haben muß. Wirklich bestätigen stilistische Vergleiche unsere Annahme in verschiedenen Beziehungen.

Von sämtlichen Illustrationsstilen der frühen Inkunabeldruckperiode trägt diejenige Straßburgs am meisten den malerisch-kupferstichartigen Charakter unserer Buchstabenfolge. Merkwürdigerweise liefern die frühen Straßburger Impressen sogar verwandte figürliche Initialserien; so z. B. die des „Belial" vom Jahre 1477. Je geschickter und geübter der Holzschneider, desto besser fielen selbstverständlich auch die Holzschnitte aus, zu denen wir im allgemeinen gewiß sorgfältig gezeichnete Vorlagen annehmen dürfen. Umgekehrt wird wohl auch in vielen Fällen die ungelenke Hand des Xylographen der tüchtigen Arbeit des Zeichners nicht gefolgt sein, und nach dem Vergleiche von erhaltenen Holzschnitten und Originalen zu urteilen, scheint dies häufig der Fall gewesen zu sein. Das seltene Vorkommen einer vollständigen gezeichneten Buchstabenreihe verdient besondere Beachtung, selbst wenn sie nicht als Muster für eine spätere Schnittfolge dienen sollte; sie hat Interesse schon aus dem bloßen Grunde, weil sie uns zeigt, wie mannigfaltig diese Buchkünstler ihre Alphabete zu formen wußten, wie sie stets den für den Gesamteindruck passenden Formenschatz anzuwenden verstanden. Hier wie in der übrigen Straßburger Buchillustration charakterisiert sich die Zeichnung durch scharf und kräftig modellierte Figuren, durch starke Gegensätze von Licht und Schatten, durch knappe Anordnung der Komposition. Sie erzielt mit einem Male nicht nur eine

Digitized by Google

neue malerische Wirkung, sondern versteht es auch, das erzählerische Moment der früheren Perioden in Anwendung zu bringen.

Für den weiteren Vergleich seien als typische Charakteristika des Zeichners die runden, meist spärlich behaarten Köpfe der Klerikerfiguren genannt, ferner die punktartigen Augenbildungen, die gedrungenen Leiber, die Proportionen und Haltungen einzelner Figuren, speziell die der Bischöfe und gewisser Mönche. Es hat den Anschein, als ob die erste Skizzierung von einem hervorragenden Künstler besorgt worden wäre, während Kolorierung und Überzeichnung mehr in der Hand eines berufsmäßigen Technikers gelegen hätten. Vergleichen wir die schöne Federskizze mit den Verschlingungen des Drachen und das V der Monogramm-Inrtiale, so fällt uns ein merklicher Unterschied auf. Im ersteren Bilde die ganze Frische und Leichtigkeit einer rasch dahingeworfenen Zeichnung, im V eine Härte, die in der graphischen Wiedergabe ohne Farbe besonders deutlich zutage tritt. Sehen wir aber näher zu und vergleichen wir die Struktur dieser und anderer Bilder mehr im Detail, so finden sich unter der Farbe so viele übereinstimmende zeichnerische Einzelheiten, daß wir unbedingt eine von einer einzigen Person ausgehende Ausschmückung annehmen müssen; eine Durchsicht der ganzen Anlage, besonders in bezug auf die kraftvolle Technik und einheitlich gedachte Komposition, konnte uns in dieser Annahme nur bestärken.

Über das Verhältnis des Bestellers zum Künstler läßt sich nicht einmal eine bestimmte Vermutung aussprechen. Wir dürfen wohl annehmen, daß Fricker den Meister persönlich gekannt hat. Ob er mit ihm in Straßburg, Basel oder Bern zusammentraf, hat wenig Belang. Interessanter scheint mir die Tatsache, daß die Initialen unserer Gratianausgabe nicht allein als bloße Buchstabenornamentik betrachtet sein wollen. Der Illustrationswert dieser sorgfältig durchkomponierten Lettern reiht sich ebenbürtig den besten Produkten der Typenillustration an. In der Schilderung des Kapitalinhalts bringt der Künstler eine äußerst präzise und knappe zeichnerische Wiedergabe des Textes, so daß wir uns fragen, ob der Illustrator vielleicht nicht auch persönlich den gelehrten Kreisen angehört hat. In der feindurchdachten Ausführung dieser fast genrehaft gehaltenen Buchstabenbilder liegt eine seltene Verquickung ornamentaler Formenkenntnis mit rein figürlicher Schilderung. Noch heute wird sich das Auge eines jeden Kenners von graphischer Dekorationskunst an den hübschen Typenbildern erfreuen können.

Bevor wir mit einer übersichtlichen Beschreibung der einzelnen Buchstaben beginnen, liegt uns daran, noch der Titelvignette kurz zu gedenken. Die heraldische Wiedergabe des Frickerschen Wappens vorerst läßt nichts an vornehmer Einfachheit zu wünschen übrig und sie verdient unsere volle Beachtung nicht allein der sicheren Komposition wegen, sie hat für uns auch historisch-dokumentarischen Wert, da sie unseres Wissens die einzige farbige Überlieferung des Wappens enthält. Eine Buchillustration im vollen Sinne bringt sodann die Titelvignette. Läge nicht an Stelle des Druckes die Zeichnung vor, dann wäre man wohl gerne bereit, die Abbildung unter die Holzschnitte der Straßburger Illustratoren einzureihen. Das Bild selbst stellt auf goldenem Richterstuhle die weltliche und kirchliche Gerichtsbarkeit dar, die kirchliche in Gestalt eines Papstes, die weltliche in der des Kaisers. Die Pfosten der Bestuhlung werden von zwei Doggen gekrönt; der Zeichner liebt es offenbar hier wie auch später einmal bei einer Initiale eine Anspielung auf die Dogge in der Helmzier Frickers zu machen. In einem Gewölbe zu Füßen der beiden Gestalten zeigt uns der Künstler die verschiedenen Ausleger der kirchlichen Gesetzgebung, die Glossatoren, in deren Mitte Gratian in der Tracht des römischen

Digitized by Google

Kardinaldiakons. Hier, wie in der Serie der Buchstaben, finden sich zwar des öftern arge Verzeichnungen, sie wirken indes nicht störend. Was der Illustrator vor allem suchte, war eben vielmehr in wenigen Strichen jeweils den Inhalt des ersten Satzes der Textabschnitte kurz wiederzugeben; diese Aufgabe hat er denn auch meisterhaft gelöst. Von den 33 Initialen entfallen nicht weniger als 17 auf den Buchstaben Q, die dank der kompositionellen Gewandheit des Künstlers ohne Ausnahme ganz verschieden entworfen worden sind. Nicht mit Widerwillen scheint der Meister galante Illustrationen eingefügt zu haben; fünf Q erhielten dem Text entsprechend Schilderungen von Liebesszenen. Die Serie brachte ferner drei Mönchskonversationen, zwei Bischofskonzilien und je eine Darstellung eines Jünglings mit der Gerechtigkeitswage, einer kulturhistorisch interessanten, kirchlichen Aufnahme eines Exkommunizierten, eines Kirchenerbauers, eines öffentlichen Schreibers, einer Bischofskonsekration, einer Taufe und einer Entführungsszene. Die drei Initialen A enthalten ebenfalls mit der Feder gezeichnete Darstellungen zweier Schlüsselübergaben und einer Bevollmächtigung eines Bischofs, während die drei C zwei typische klösterliche Unterweisungen und einen Priestermord bringen. Der Buchstabe D bereichert unsere Sammlung um ein Konversationsstück, eine Schülerunterweisung und eine Entlassung aus dem Klosterverbande, der Buchstabe E enthält eine Eidszene, eine Gerichtssitzung und eine Kirchweihe. Bei den übrigen Buchstaben findet sich jeweils nur eine einmalige Verwendung: H im Anfang mit dem Frickerschen Wappen, I mit einem Konversationsstück, S mit einer Schlüsselübergabe und U mit einer Liebesszene. Weitaus die größte Zahl der Initialen sind dem Rankenmotiv entsprungen; fünfmal verwandte der Künstler die verschlungene Lindwurmfigur und einmal bloß die Kordel mit den Knoten. Reiche Abwechslung herrscht in der Farbenverteilung. Die Buchstaben selbst sind meist einfarbig in blau, rot oder grün entworfen, doch wiegt die blaue Farbe vor. Selten werden die Buchstaben aus mehreren Farben zusammengesetzt; die Teilung enthält dann blaugrüne oder blaurote Initialen. Die Buntheit des Bildes wird am meisten durch die Kolorierung der Hintergründe hervorgerufen, doch werden auch hier nur die drei genannten Grundfarben angewendet; je nach Bedürfnis für die künstlerische Wirkung wurden dieselben stark oder schwach aufgetragen, und zwar so, daß dabei der Charakter der zugrundeliegenden Federzeichnung nie ganz verloren gehen konnte. Zur Erhöhung gewisser dekorativer Effekte ließ der Monogrammist ab und zu noch etwas gelbe Farbe unterlaufen; der Grundton blieb aber stets blau, rot, grün. Ohne große malerische Eigenschaften zu besitzen, hat der Illustrator es doch verstanden, durch die Kolorierung das Werk wesentlich reicher zu gestalten, als wenn er es bei bloßer Federzeichnung hätte bewenden lassen. Wir müssen ihm dankbar sein, daß er uns gezeigt hat, daß auch in der Initialtechnik der späteren Periode zeichnerische und malerische Wirkungen sich sehr wohl vereinen lassen.

Digitized by Google

ZU DEN BILDNISSEN WINCKELMANNS

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Von HERMANN UHDE-BERNAYS

Mit der äußeren Erscheinung Winckelmanns, der stolz von sich sagte, daß die Kunst keine „höheren Grenzen als seinen schönen Kopf" kenne, haben sich schon verschiedene Abhandlungen beschäftigt. Einer förmlichen Winckelmann-Ikonographie, wie sie zuerst sehr parteiisch und flüchtig die Schrift Rossettis, „Il sepolcro di Winckelmann in Trieste" (Venezia 1823, S. 158) versuchte, folgten eine kleine Studie Wilhelm Hemsens im deutschen Museum von 1854 (S. 394ff.) und der literarisch fast vollständige, kunstwissenschaftlich lückenhafte Aufsatz Otto Jahns (Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, Jahrg. 1854, S. 428ff.). Bei Justi, der in seinem berühmten Werk sich begnügt, der Angelika Kaufmann einen kurzen Abschnitt zu widmen (I. Aufl., II. Bd., 2. Abteilung, S. 70ff.), finden wir die bemerkenswerte Stelle: „Es (Winckelmanns Bildnis) ist den übrigen Bildnissen desselben Gelehrten so wenig ähnlich, daß man sie zum Teil für Porträts verschiedener Personen halten könnte." Dann hat Julius Vogel sich eingehend mit Winckelmanns Porträts befaßt (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., Jahrg. X, S. 154ff. und XI, S. 92/93). Über das längere Zeit verschollene, aber bei seinen bekannten Besitzern, den Lubomirski, wiedergefundene große Bild Winckelmanns von Mengs berichtete J. Brann an gleicher Stelle (XVI., S. 173ff.). Der Tatbestand scheint also in ausführlichster Weise durch gelehrte Schriftsätze behandelt zu sein. Wenn hier trotzdem nochmals die Frage einer Winckelmann-Ikonographie in Untersuchung gezogen wird, sei als Entschuldigung zunächst die Beibringung neuen Materials angeführt, wozu die Notwendigkeit kommt, verschiedene neuerdings als Bildnisse Winckelmanns in Anspruch genommene Porträts einmal im Zusammenhang mit den authentischen Darstellungen durchzusprechen.

I.

Leider muß ein negatives Resultat an die Spitze treten. Alle Hoffnungen auf Auffindung des mehrfach in den Briefen von Winckelmann erwähnten Bildnisses, das der dänische Maler Peder Als von dem großen Archäologen in Rom ausführte, sind bisher unerfüllt geblieben. Persönliche Nachsuche in dänischen Galerien, durch Dr. Lunds, des einheimischen Spezialisten, Bemühungen ergänzt, ergab nur, daß sich das Bild in Dänemark nicht befindet. Auch in Rom wurde festgestellt, daß weder die Villa Albani noch die Sammlung Torlonia das Porträt bewahren. Die eine Möglichkeit ist noch vorhanden, daß Als das Bild von Rom 1762 nach Paris mitnahm, wo er es verkaufte, so daß es vielleicht einmal in einer französischen Galerie gefunden werden wird. Eine literarische Kuriosität: die Stelle in Winckelmanns Briefen, worin er Peder Als mit Namen nennt (J. W.s Briefe an einen seiner vertrautesten Freunde. Berlin und Stettin 1781, S. 125): „Der dänische Maler ist nicht der elende Müller, sondern ein Maler, der vor drei Jahren schon als ein Mann nach Rom kam und unter unsere besten Maler wird können gerechnet werden: er heißet Peter Als" ist in der großen Ausgabe der Briefe fortgelassen. So erklärt sich Jahns Unkenntnis des Namens (a. a. O., S. 428).

Ungefähr gleichzeitig mit Als muß Mengs das große Porträt der Sammlung Lubomirski in Krakau gemalt haben. Im Herbst 1761 reiste er nach Spanien. Das nicht besonders sympathische und für Mengs wenig charakteristische Werk war

Digitized by Google

auf der Porträtausstellung in Florenz 1911 zu sehen. Die Tatsache, daß Winckelmann das Bild niemals erwähnt hat, und daß es auch in der von Azara aufgestellten Liste der Gemälde von Mengs fehlt, endlich die Antipathie des Rossetti gegen das Bild wegen seiner Unähnlichkeit, ist ausführlich mit allen Belegstellen und weiteren Provenienzandeutungen von Brann im oben zitierten Aufsatz behandelt. Indes hat das Bild auch in Deutschland Ablehnung gefunden. Nachdem C. L. Fernow in seiner Gesamtausgabe der Winckelmannschen Werke, Bd. I, S. XLIII, die Bildnisse Winckelmanns kritisiert hatte, ohne Mengs anzuführen, legte er dem Bd. II bei seinem Erscheinen ein Blatt bei, das sich zwischen dem Titelblatt und dem Inhaltsbogen eingeklebt befindet, aber bei den meisten Exemplaren fehlt. Ich trage diese wichtige literarische Notiz zur Winckelmann-Ikonographie nach: „Nachtrag zu S. XLIII von Winckelmanns Leben im ersten Teile. Zu den daselbst angeführten Bildnissen Winckelmanns ist noch ein von Mengs gemaltes nachzuholen, welches sich in der Sammlung des Ritters Azara, Spanischen Gesandten in Rom, befand, und nach welchem das Blatt gestochen ist, welches als Titelkupfer vor dem ersten Teil der in Paris im Jahre III bei Jansen erschienenen letzten Ausgabe der französischen Übersetzung der Geschichte der Kunst steht. Nach diesem sonst sauber gestochenen Kupfer zu urteilen, muß das Mengssche Original wenig physiognomische Ähnlichkeit haben; denn man erkennt Winckelmann kaum wieder darin. Und wenn man auch annimmt, Mengs habe es im ersten Jahre nach Winckelmanns Ankunft in Rom gemalt, so läßt sich kaum glauben, daß dies Gesicht sich in 11 bzw. 12 Jahren dergestalt verändern können, wie es in dem Maronschen Gemälde erscheint, welches doch nach dem Urteile aller Kenner, die es in Rom malen sahen, die sprechendste Ähnlichkeit hatte. Eine Kopie des Porträts vor der Jansenschen Ausgabe, in der alle Spur der Ähnlichkeit völlig verwischt ist, befindet sich vor Morgensterns akademischer Gelegenheitsschrift über Winckelmann."

Wiederum begegnen wir hier also der Frage über die merkwürdige Unähnlichkeit der verschiedenen Bildnisse. Es wäre darum zu wünschen, daß sich einmal einer der jüngeren Fachgenossen, dem die noch ausstehende umfassende Arbeit über Raffael Mengs als eine verdienstvolle Aufgabe gelegen käme, mit dem Archiv der Familie Mengs in Ascoli näher beschäftigte, von dessen bisher unbeachteter Existenz ich zufällig erfuhr. Vielleicht sind hier Aufzeichnungen, die zu einer ganz genauen Datierung führen möchten. Über zwei weitere Porträts von Mengs wird weiter unten ausführlich zu sprechen sein.

Wo schon die Gemälde einen sehr verschiedenen Charakter besitzen, um wieviel mehr erst die Stiche! Am meisten gestochen wurde nicht das besprochene Porträt der Sammlung Lubomirski, das in dem im Gegensinne gearbeiteten Kupfer von Blot mehr Verbreitung fand als in den Titelkupfern von Salesi und Morgenstern, sondern das bekannte von Winckelmann selbst mit lebhafter Teilnahme bei seiner Ausführung begleitete Bild von Anton Maron, das in das Museum in Weimar gelangte. Bause, Lips, Carattoni, Müller und Sichling haben Stiche nach diesem Porträt ausgeführt. Die beste Wiedergabe des Porträts der Angelika Kauffmann dürfte der Stich von Müller nach einer Zeichnung von Oeri, Donaueschingen 1826 (gedruckt bei J. Velten in Karlsruhe) sein. Die Mechelnsche Radierung, von der Rossetti schreibt, ist bisher nicht gefunden.

An das Porträt Winckelmanns von Maron, das seit 1808, wie Otto Jahn berichtet, in der Zeichenakademie zu Weimar bewahrt wurde, aus welcher es in das Museum übernommen wurde, hat sich die allgemeine Sympathie geknüpft, vielleicht weil es

Digitized by Google

lange Zeit das bekannteste Porträt Winckelmanns war. Es ist das obligate Bildnis, das allein genannt zu werden pflegt, sobald von Winckelmann die Rede ist. Dabei ist es gewiß das wenigst bedeutende unter den drei authentischen Porträts, und in der Buntheit seiner Tracht ebenso unerfreulich wie durch die Oberflächlichkeit seiner Technik. Der Ruhm hat hier an die literarische Tradition angeknüpft. Wir können für eine Beschreibung auf Jahn verweisen, haben aber noch zu bemerken, daß Marons Werk zwei (vielleicht sogar noch mehr) fast gleichzeitige Wiederholungen besitzt, ein ganz ausdrucksloses Brustbild im Provinzialmuseum in Hannover und eine sehr beachtenswerte genaue Kopie im Museum in Braunschweig. Die Unterschrift des letzteren Bildes hat von jeher der Entzifferung Schwierigkeiten bereitet. Sie beginnt mit Schv..sd..en fecit und endet Berolini 1770. Die dazwischen befindlichen Buchstaben sind nicht mehr zu erkennen. Das neue Verzeichnis der Galerie (1910, von Flechsig bearbeitet) liest Schv sc l..er. Das Bild stammt aus Salzdahlum (Salzdalen). Die Konjektur, die Unterschrift auf Schum. sdalen fecit zu ergänzen und sie mit einem in Füßlis Künstlerlexikon und Eberleins Verzeichnis der herzoglichen Bildergalerie von Salzthalen 1776 erwähnten Maler Schumacher in Verbindung zu bringen, sei hier bescheidentlich ausgesprochen.

Zu dem dritten beglaubigten Porträt Winckelmanns, dem Porträt der Angelika Kauffmann, das sich jetzt als Geschenk des Enkels von Füßli, des Malers Conrad Zeller, im neuen Kunsthause in Zürich befindet, ist nichts neues zu bemerken, es sei denn die höchst nebensächliche Korrektur, daß dieses Werk schon 1850 in den Besitz der Züricher Kunstgesellschaft gelangte, während Jahn es noch 1854 als im Eigentum der Familie befindlich erwähnt. Dürfte in diese nüchterne Untersuchung auch die persönliche Meinung über die Qualität der drei erwähnten Bildnisse sich hereinwagen, so sei darauf hingewiesen, daß dem heutigen Empfinden die Porträts der Maron und Mengs nichts von der Eigenart und der Bedeutung des großen Forschers zu vermitteln vermögen, daß aber bei aller Konvention, bei aller Temperamentlosigkeit der Auffassung in dem Bilde der Angelika das Aufgehen der dargestellten Persönlichkeit in einer über das Irdische entwickelten „edlen Einfalt und stillen Größe“ überzeugend ergriffen worden ist.

II.

Eine besondere Aufzählung müßte die verschiedenen Bildnisse und Büsten Winckelmanns betreffen, die nach seinem Tode erst geschaffen wurden. Unter ihnen ist das älteste wohl das Porträt von Fischer in Wörlitz, das gleichzeitig mit den oben angeführten Kopien nach Maron entstand. Die älteren Statuen, Reliefs und Epitaphien zählt Rossetti zum größten Teile a. a. O., S. 161 auf. Es sind meist idealisierte „klassische“ Modelle mit einer entfernten Ähnlichkeit an die unterdessen in Vergessenheit gelangten Gesichtszüge Winckelmanns.

Wir können uns darum sogleich zu den verschiedenen Bildnissen wenden, die im Laufe der letzten Zeit als Porträts von Winckelmann literarisch oder durch Ausstellungen bekannt wurden. Man muß gerade bei einer Untersuchung dieser Stücke die Schwierigkeiten möglichst hoch stellen, lieber der Skepsis nachgeben und bei einem nicht absolut gesicherten Bildnis das Fragezeichen setzen, als, wie dies allmählich Brauch geworden ist, dem Indizienbeweise allein folgen. Das verschiedene Aussehen Winckelmanns auf den echten Bildnissen warnt davor, sich von der Annahme einer vielleicht äußerlichen Ähnlichkeit zu einem endgültigen Urteil verleiten zu lassen. Daher wäre es ungerechtfertigt, aus der Besprechung der hier zunächst folgenden Porträts auf eine Ablehnung oder etwa gar eine Herabsetzung ihrer Qua-

Digitized by Google

lität als Kunstwerke schließen zu wollen, worum es sich hier gar nicht handelt. Leider ist die Beschreibung von Winckelmanns Gesichtszügen, welche allein Hubers Vorrede zu seiner Übersetzung der Kunstgeschichte enthält, nur zum Teil auf das Menschliche gerichtet, so daß wir ihr wenig entnehmen können. Niedrige Stirn, gebogene Nase, schwarze Augen, starke Lippen — mehr Anhaltspunkte haben wir nicht. Seltsamerweise erfahren wir auch nie etwas von einem organischen Fehler, der sich bei einer rein medizinisch vorgenommenen Betrachtung aller Bildnisse Winckelmanns sogleich zeigt, von der Verengerung der Nase, die durch gleichzeitige Enge des Gaumens entstanden (Folge von Vererbung oder Zangengeburt) das Atmen durch den Mund allein ermöglicht. Winckelmanns Gesicht trägt an der Nasenstelle zwischen den daher etwas tiefer liegenden Augen und am Mund die typischen Charakteristika eines solchen Fehlers, dem auch eine verhältnismäßig große Entfernung zwischen Oberlippe und Mund als eigentümlich sich zugesellt. Nun sind dies allerdings beides keine seltenen Fälle. Besonders auffallend ist die Erscheinung — welche uns übrigens die Neigung Winckelmanns zu häufigen Erkältungen und seine übertriebene Angst davor erklärt, weshalb er gerne den Pelz und die dreifach gefütterte Pelzmütze trug — auf dem Porträt der Kauffmann in Zürich, und diesem Bildnis steht auch das künstlerisch bei weitem wichtigste und wertvollste unter den hier zu besprechenden nicht absolut gesicherten Winckelmannbildnissen nahe. Dasselbe erschien im vergangenen Jahre im römischen Kunsthandel, und wurde sogleich von verschiedenen Seiten als Bildnis Winckelmanns in Anspruch genommen. Ein Brustbild, der Kopf eines Mannes mit scharfen, dunkeln Augen, ovalem Kinn unter dem breiten Munde, und einer oben stark verengerten, nach der Spitze wulstig aufgeworfenen Nase. Ein Diplomat eher als ein Gelehrter, welche Annahme der Spitzenkragen der höfischen Tracht unterstützt. Es ist dieses ein treffliches Werk des Raffael Mengs, besonders bezeichnend für die bei seinen Ölbildnissen an die von ihm bevorzugten Pastelle erinnernde Technik des Künstlers. Die sichere Behandlung der Haare, die leichte bläuliche Färbung im Weiß des stark vorgetriebenen Augapfels, beides stimmt genau überein mit den anderen Porträts, die wir von Mengs besitzen, vor allem dem Selbstbildnis im Prado, dem es auch im Format nahe steht. Über die Provenienz dieses Werkes konnte folgendes in Erfahrung gebracht werden: Es gelangte nach dem Tode von Mengs mit zahlreichen anderen seiner Arbeiten in den Besitz eines Freundes des Künstlers, des spanischen Gesandten in Rom, Cav. d'Azara, der auch das große Porträt angekauft hatte, um die in dürftigen Verhältnissen zurückgebliebene Familie zu unterstützen. Nun ist seltsamerweise in dem kritischen Verzeichnis, das Azara im Anschluß an seine Biographie von Mengs verfaßt hat (opere di Antonio Raffaello Mengs, Roma 1787), kein Bildnis Winckelmanns erwähnt. Der Katalog ist also höchst ungenau, denn im Nachlaßverzeichnis, das nach Azaras Tode über die von ihm erworbenen Kunstwerke angefertigt wurde, ist dann wiederum ein Bildnis verzeichnet, von dem wir nur vermutungsweise annehmen können (vgl. näheres in dem Artikel von Brann, Zeitschr. für bild. Kunst, a. a. O., S. 171, dem diese Notizen entnommen sind), daß es mit jenem identisch ist, das 1810 in Paris versteigert und wohl damals schon für die Sammlung Lubomirski angekauft wurde. Sehr wahrscheinlich ist nur der wertvollere Teil des Azaraschen Besitzes an die Erben nach Spanien gesandt worden, da nachweislich ein anderer Teil einem Freunde Azaras, dem übrigens ebenfalls von Mengs gemalten Spanier Don Filipe di Castro zufiel. Auf dem brüchigen alten Rahmen, den das kleine Porträt besaß, war hinten rechts oben die Signatur de Castros angebracht (was Verfasser dieser Zeilen selbst gesehen hat). Aus dem Be-

Digitized by Google

sitz eines Sgr. de Castro gelangte das Werk vor einiger Zeit, wie bereits gesagt, in den römischen Kunsthandel[1]).

So bleibt also sehr wohl die Möglichkeit, daß Mengs gleich nach Winckelmanns Ankunft in Rom den kleineren Kopf gemalt hat, um fünf bis sechs Jahre später das große Porträt zu vollenden. In der Tat entspricht der erstere dem Aussehen eines Mannes von 38 Jahren, dem Alter also, in welchem Winckelmann Ende 1755 nach Rom kam, wo er sogleich mit Mengs befreundet wurde, das letztere einem Gelehrten, der bereits die Vierzig entschieden überschritten hat. Wollen wir weitere Hypothesen aufstellen, so ließe sich denken, daß Mengs sogleich den Kopf des neugewonnenen Freundes, wie eine Vorarbeit zu einem größeren repräsentativen Gemälde begonnen hat, und das große, in der Auffassung mehr persönliche Porträt, um es zum Andenken und wohl auch zur Empfehlung nach Spanien mitzunehmen, erst vor seiner Abreise 1761 schuf. Merkwürdig bleibt trotzdem die geringe äußere Ähnlichkeit zwischen den beiden in Frage kommenden Arbeiten von Mengs, und dabei die unleugbare Verwandtschaft des kleinen Kopfes mit dem Bilde der Kauffmann, sobald wir in dem oder den Dargestellten einen Altersunterschied von etwa 10 Jahren annehmen. Bei dem sympathischen Ausdruck des Gesichtes auf dem kleinen Bilde des Mengs, das durch seinen schönen Galerieton und die Feinheit der malerischen Qualität ausgezeichnet ist, möchte man wünschen, daß wir es unzweifelhaft auf Winckelmann taufen könnten. Wir müssen uns bescheiden, die Möglichkeit der Wahrscheinlichkeit zu nähern. Und wir dürfen das bisher wenig bekannte Werk auch aus dem Grunde an die Spitze der zweiten Abteilung dieses Aufsatzes stellen, als die drei anderen angeblichen Bildnisse Winckelmanns den Meister der Geschichte der Kunst des Altertums zweifellos nicht darstellen. Darum können wir uns bei ihnen kürzer fassen.

Ein angebliches Jugendbildnis Winckelmanns hat Julius Vogel zuerst als solches publiziert (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., Bd. X 1898/99, S. 154ff.) und als Maler des Stückes Oeser bezeichnet. Das Porträt ist unterdessen zweimal zur Ausstellung gelangt (Leipzig 1909 und 1912), und bei der zweiten Gelegenheit gründlich gereinigt worden. Dabei hat sich gezeigt, daß der Dargestellte, dessen Ähnlichkeit mit Winckelmann, den wir uns freilich von den erhaltenen Bildnissen her in ein jugendlicheres Alter zurückdenken müssen, immerhin zutrifft, eine Pastellzange in der Hand hält. Damit dürfte die Frage entschieden sein und die Tatsache, daß Winckelmann erst als Dreißiger Oeser kennen lernte, während dieses Bild zweifellos einen Jüngling darstellt, nicht weiter in Betracht kommen. Aber wer ist nun der rätselhafte Unbekannte, der sich vielleicht gar selbst in einer virtuosen Malerei konterfeit hat?! Ein authentisches Selbstporträt des Mengs in der Münchener alten Pinakothek bestätigt die sogleich aufspringende Vermutung, daß es sich um ein Bildnis des jugendlichen Mengs handeln muß, das möglicherweise sich als Selbstbildnis darstellt. Die Ähnlichkeit der beiden Köpfe ist ohne weiteres zu erkennen und bedarf keiner ausführlichen Beschreibung. Die charakteristischen Falten am Munde, schon bei dem Jünglinge deutlich bemerkbar, bei dem Manne energischer ausgeprägt, die ovale Gesichtsform, die Nase und die Lage der dunkeln Augen geben überzeugend den Beweis, daß es sich um die gleiche Persönlichkeit handelt. Daß die Haltung auf beiden Bildnissen die gleiche ist, auch die Geste der Hand übereinstimmt, welche hier die — leider auf der Photographie nicht erkenn-

(1) Ich verdanke den Hinweis auf das interessante Stück Herrn Dr. Westendorp, dem als dem Sekretär der deutschen Ausstellung in Rom das Bild zur Prüfung gesandt wurde, und der auch die Freundlichkeit hatte, mir eine Photographie zu besorgen.

Digitized by Google

bare — Pastellzange, dort Palette und Pinsel hält, kann ein Zufall sein. Für den Maler des Bildes hat Cornelius Gurlitt (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Leipzig-Stadt, S. 283) den Dresdener Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712—1774) vorgeschlagen. Gegen ein Selbstporträt von Mengs spricht, abgesehen von der nicht zutreffenden technischen Arbeitsweise, besonders in der Behandlung des Pelzes, auch die ganz triviale Beobachtung, daß ein Künstler bei einem Selbstporträt in Öl sich wohl schwerlich mit einer Pastellzange malen möchte. So darf man der Gurlittschen Vermutung immerhin Glaubwürdigkeit zusprechen. Wir hätten es allerdings mit einem ganz hervorragenden Werk des Dresdener Meisters zu tun. Für die Entstehungszeit kommt in Betracht, daß Mengs 1749—1752 in Dresden weilte, in welche Zeit seine Ernennung zum Hofmaler fällt. Mengs (1728 geboren) war damals am Anfang der zwanziger Jahre, und das entspricht auch durchaus dem Aussehen auf dem Bilde. Mit aller Jugendlichkeit, ja Kindlichkeit des Ausdrucks paart sich eine Überlegenheit und Reife des Geistes, die den bedeutenden Künstler bezeichnet, und eine leichte von höfischen Formen bestimmte Neigung zur Konvention verrät, daß wir hier dem beliebten „peintre de la cour de sa majesté le roi de Pologne" unsere Reverenz zu machen haben.

Also nicht Winckelmann, sondern Mengs. Wie sich doch die Gelehrten und Künstler des dix-huitième so ähnlich sehen, einerlei welcher Nationalität sie angehören, seien sie Deutsche, Engländer, Franzosen. Niemals sind die Grenzen der Wissenschaft soweit ausgedehnt gewesen wie in den Jahren der „science universelle" — und niemals haben die Herren Gelehrten bei aller Freude an Polemik in der Toilettenfrage sich so gleich gehalten wie in den Jahrzehnten der Gibbon und Montalembert. Bei der Betrachtung der zahllosen Kupferstiche der damaligen Zeit ergibt sich das in einer merkwürdigen Weise. So ist es gekommen, daß dem weiterhin zu behandelnden angeblichen Bildnis Winckelmanns im Besitz der Großh. Kunsthalle in Karlsruhe die seltsamsten Taufen zuteil wurden, und daß man sich selber versucht fühlt, auf der in dem Bildnis dargestellten Persönlichkeit die widersprechendsten Ähnlichkeiten zu finden. Zweifellos ist auch hier sowohl mit Winckelmann wie mit Mengs eine Verwandtschaft zu bemerken. Das Bild ist als Werk der englischen Schule des 18. Jahrhunderts in die Karlsruher Sammlung gelangt, und diese Bezeichnung entspricht ganz seiner Ausführung. Damals war der Dargestellte „Horace Walpole". Mit dem berühmten Staatsmann, dessen Porträts von Eccardt und Hone wir in der National portrait gallery besitzen, hat dieser mit spanischer Grandezza die Hand auf die Brust legende Gentleman nichts zu tun, weit eher ließe sich an den Kupferstecher Smith von Kneller denken, der auch im Provinzialmuseum in Hannover dargestellt ist. Wenn sich beim ersten Blick eine Übereinstimmung zeigt, deren Kraft jedoch sogleich an Überzeugung verliert, entscheidet man sich letzten Endes zögernd, aber bestimmt für die Ansicht, daß das Karlsruher Bild nicht Smith von Kneller — und auch nicht „Hyazinthe Rigaud peint par lui-même" ist, wie man mit der Photographie des Karlsruher Bildes in der Hand vor dem Rigaudschen Selbstbildnis im Louvre glauben möchte. Wie die Zuschreibung auf Winckelmann entstanden ist, läßt sich nicht ermitteln. Aber hier ist die Verschiedenheit von den übrigen vorhandenen authentischen Bildnissen doch zu stark, um nicht sogleich ausschlaggebend für die Ablehnung zu wirken. Vermutlich ist es ein Kollege Garricks, „who speaks the tongue that Shakespeare speakes", den wir auf dem Bilde in Karlsruhe vor uns sehen.

Digitized by Google

Am wenigsten hat nun das letzte angebliche Bildnis Winckelmanns mit dem großen Archäologen etwas zu tun. Als dieser wohlgenährte joviale Herr auf der Florentiner Porträtausstellung erschien mit der ehrenvollen Bezeichnung „Pompeo Battoni, l'archaeologo Winckelmann (?)", erfreute sich allein das Fragezeichen der allgemeinen Zustimmung. Weder Battoni noch Winckelmann ließen sich zu Ehren des Besitzers, Herrn Grandi in Mailand, festhalten. Zunächst konnte das repräsentative Stück als eine obligate und nicht einmal sehr hervorragende Arbeit des Porträtisten Stefano Tofanelli aus Lucca (1750—1812) erkannt werden, von dem auf der gleichen Ausstellung das Bildnis des Marchese Francesco Antonio Mansi zu sehen war. Der Dargestellte war einstweilen nicht zu ermitteln. Es findet sich nun in dem VIII. Bande der „Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca" von Tommaso Trenta ein Oeuvreverzeichnis Stefano Tofanellis[1]) mit folgender Angabe: „Il ritratto intero di Grandezza al naturale del sig. Abate Francesco Mansi rappresentato in una delle stanze del Campidoglio, stante in piedi, ed in atto di disegnare una statua greca, appoggiato ad un piedistallo sovra del quale si vede il gladiator moribondo..."

Ein Staatsmann, ein Maler, ein Schauspieler und endlich gar ein Abbate! Und alles der nämliche Johann Winckelmann, Präsident der Altertümer in Rom und Scrittore der vatikanischen Bibliothek und Mitglied der englischen Akademie der Altertümer — wäre die Sache nicht so ernst, und in der Wissenschaft nicht selbst das verstohlenste Lächeln des Hofes verbannt, um wieviel mehr ein plumper Spaß, so möchte man am Ende der trockenen Untersuchung als Pointe mit dem weisen Worte schließen, wie weit es doch der Mensch selbst nach seinem Tode noch bringen kann.

(1) Ich verdanke diesen Hinweis der Güte Ugo Ojettis durch Vermittlung der Signora Matassi-Fleischel.

Digitized by Google

DREI KAPITEL DORTMUNDER PLASTIK

Mit dreizehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von BURKHARD MEIER

Noch heute zitiert, wer etwas über westfälische Plastik sagen will, Wilhelm Lübkes Jugendwerk. Es wird jedoch Zeit, daß man sein Verhältnis zu diesem Buch beschränkt auf eine ehrfürchtige und aufrichtige Bewunderung. Die neue Geschichte der westfälischen Plastik muß einmal geschrieben werden, aber sie kann es nur, wenn eingehende Detailuntersuchungen vorangehen. Dazu soll auch die folgende Abhandlung gehören, sie soll zugleich ein teilweiser Kommentar sein zu dem des Textes entbehrenden, jetzt schon Dreiviertel der Provinz umfassenden Werk von Ludorff: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen, mit dem ein außerordentlich reiches Material in guten Abbildungen auf den Markt der kunsthistorischen Forschung geworfen ist. Nimmt man die Ludorffschen Hefte und etwa noch Dehio-Bezolds: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, bei der Lektüre zur Hand, so findet dieser Artikel eine gute, fast vollständige Illustrierung[1]).

Die Wahl von Dortmund ist eine mehr zufällige; es ist kein Ort, wo die lückenlose Aufeinanderfolge der Denkmäler oder die Fülle des Materials gestattete, ein Buch zu schreiben, wie dies für Würzburg und Erfurt in jüngster Zeit möglich war. An Umfang und Güte des Kunstbesitzes darf man nichts Gleichwertiges erwarten; immerhin finden sich aus mehreren Perioden einzelne Werke oder ganze Gruppen, mit denen näher sich zu beschäftigen eine lohnende Sache ist.

I.

Die ersten Werke, die wir in Dortmund oder in der näheren Umgebung finden, fallen zeitlich mit dem Aufschwung der Stadt, der Entwicklung zur freien Reichsstadt im 13. Jahrhundert zusammen. Die künstlerische Produktion konnte anfangs nur gering sein, da weder der Sitz eines Bischofs noch eines weltlichen Fürsten sie begünstigte.

Vier Werke sind es nur, die sich zu einer Gruppe zusammenschließen lassen, die Taufsteine zu Brechten und Lünen (Ludorff, Kreis Dortmund-Land, Tafel 8 und 28), die Madonna in Lünen (a. a. O., Tafel 27, besser bei Dehio-Bezold, Tafel 49) und die Madonna aus der Marienkirche, jetzt im städtischen Museum in Dortmund (Kreis Dortmund-Stadt, Tafel 18[2]).

Das früheste Werk ist der Taufstein zu Brechten, im Stil merkwürdig schwankend; bei der Betrachtung seiner Figuren fallen einem weit auseinanderliegende Sachen ein, ohne daß es gelingen will, das wirklich bestimmende Vorbild zu finden. Der Engel der Verkündigung hat den ehernen Stil der früheren Statuen im Paradies des Domes zu Münster, die Maria der Verkündigung hat die strudelnden Falten zwischen den Füßen, wie man es am ausgeprägtesten in den Figuren des von Goldschmidt rekonstruierten Portales im Chor des Magdeburger Domes findet. Ganz anders wiederum ist die Maria neben dem Gekreuzigten, deren Gewand weich und schmiegsam auf die Erde gleitet und in der etwas vom Stil der Ecclesia am Südportal des Straßburger Domes steckt. In der Ornamentik, die die Zwickel der Bogen füllt, sind zwei scharf getrennte Elemente zu unterscheiden: über den Figuren der Verkündigung finden sich noch romanische Halbpalmetten, über der Taufe und

(1) Die beigegebenen Abbildungen sind bisher nicht publiziert. Meine Absicht, Werke aus dem städtischen Museum in Dortmund abzubilden, scheiterte daran, daß die Kunstdeputation und der Magistrat beschlossen haben, Aufnahmen in ihrem Museum nicht zu gestatten.

Digitized by Google

den Figuren der Kreuzigung sitzt, noch etwas schüchtern und unentwickelt, frühgotisches Weinlaub.

Einheitlicher und fortgeschrittener ist der Taufstein zu Lünen. Die Ornamentik, ein regelmäßiger Wechsel von Weinblättern und Trauben, die sich auch an dem Brechtener Stein findet, ist hier naturalistischer und freier und greift nicht mehr auf die Palmettenblätter zurück; sie kommt der schönen Fußleiste unter der Krönung Mariä am Straßburger Südportal nahe. Als Vorbilder der figürlichen Plastik müßte man Werke nennen, die auf der Stufe der Wetzlarer Figuren ständen (Cohn-Wiener, Preuß. Jahrb. 1910). Um für beide Steine eine annähernde Datierung zu geben: der zu Brechten mag zwischen 1230 und 1240, der zu Lünen 10 Jahre später entstanden sein. Daß gerade die frühesten Werke des neuen Stils Taufsteine sind, findet in der besonderen Vorliebe der Westfalen für diese seine Erklärung. Nicht nur einfach ornamentierte Steine, sondern auch reich figurierte findet man in Westfalen häufiger als in anderen Gegenden. Zum erstenmal wieder seit dem Freckenhorster Stein von 1129 wird die Anfertigung von Taufsteinen von wirklichen Künstlern übernommen, nachdem die vielleicht gar nicht sehr viel früher entstandenen Steine zu Aplerbeck (jetzt Museum Dortmund) und Bochum die völlige Hilflosigkeit des in der alten Schule gebildeten Handwerks gegenüber reicherem plastischen Schmuck erzeigt hatte.

Die feierliche Muttergottes in Lünen, die von zwei Engeln gekrönt wird, steht zwischen beiden Steinen. Ihr Sockel ist dekoriert mit dem Weinlaub der Taufe. Die Faltenzüge, deren Vorbild reichfaltige weichfließende Gewänder waren, sind starr und steif; in ihnen wie in der ganzen Haltung, deren strenge Frontalität nur durch die Bewegung des Kindes etwas gemildert erscheint, zeigt sich noch viel romanische Tradition.

Etwas später als die Muttergottes zu Lünen, aber in ihrer unmittelbaren Nähe, ist die Madonna aus der Marienkirche, jetzt im Museum zu Dortmund, entstanden. Sie hält noch an der strengen Frontalität fest, die Anordnung der Kleidung, der Sitz des Kindes ist sehr verwandt, aber alles ist weicher. Man vergleiche die Bildung der Gesichter, besonders aber die linken Hände, die bei beiden dieselbe Funktion haben; bei der älteren die Finger noch parallel nebeneinanderliegend und starr ausgestreckt, bei der jüngeren leicht gespreizt und gekrümmt. Die Zöpfe fehlen, in natürlichem Fluß gleitet das Kopftuch auf die Schultern herab, und ebenso maßvoll und vereinfacht ist die Gewandung im übrigen; sie wirkt wie eine Korrektur des Vorbildes in Lünen[1]).

Diese vier Werke, die man weder den annähernd gleichzeitigen großen Statuenzyklen in Paderborn und Münster nach anderen Werken direkt angliedern kann, wird man am besten in Dortmund lokalisieren. Man würde den deutlichen Zusammenhang zwischen ihnen überschätzen, wollte man sie einer Hand zuweisen; jedoch eines scheint durch das andere bedingt, und die Annahme, daß sie in einer Werkstatt, die längere Zeit, etwa von 1230—1260, bestanden und die den allmählichen Wandel von der byzantinisierenden Spätromanik zur Frühgotik miterlebt hat, liegt nahe.

(1) Beiden Madonnen, besonders der Dortmunder verwandt ist ein Werk der Sammlung Schnütgen (Tafel 241 der großen Publikation von Witte); dieses, kölnischer Herkunft, ist wesentlich unbedeutender und kann höchstens als Beweis für die weite Verbreitung dieses Typus gelten, von dem ein weiteres westfälisches Beispiel von noch geringerer Qualität auf derselben Tafel abgebildet ist. Die von Witte für beide Stücke gegebene Datierung auf Ende 13. u. Anfang 14. Jahrhunderts scheint reichlich spät zu sein.

Digitized by Google

II.

Erst gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts treffen wir wieder ein Werk, das unsere Beachtung verdient: das Denkmal, das den beiden Stiftern des Klosters Cappenberg, den Grafen Gottfried und Otto von Cappenberg errichtet wurde (Kreis Lüdinghausen, Tafel 14, Dehio-Bezold, Tafel 6).

Die Kirche von Cappenberg, 19 km nördlich Dortmund, besaß bereits ein Kenotaph des Grafen Gottfried (a. a. O., Tafel 14). Man scheint aber bald eingesehen zu haben, daß dieses am Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Werk eines höchst mittelmäßigen Gesellen in keiner Weise würdig der dankbaren Verehrung war, die man dem Klostergründer erwies, so daß man zur Errichtung eines reicheren Denkmales aus der Hand eines bedeutenden Künstlers schritt. Es ist schwer, das ältere Werk richtig einzuordnen. Es hängt zusammen mit den späteren Statuen des Paradieses am Dom zu Münster. Der Cappenberger übernahm für seinen Baldachin die Figürchen unter den Basen der Säulen, die in Münster die einzelnen Statuen voneinander scheiden und setzte sie an seine Knospenkapitelle, ferner den Kleeblattbogen, den er im Sinne der fortgeschrittenen Gotik modernisiert, wobei ihm aber ein Rest romanischen Gefühls in die Quere kommt, indem er den Kleeblattbogen unter einen breiten Rundbogen steckt. Die Münsterische Figur, die ich als Vorbild annehmen möchte, heißt allgemein ebenfalls Gottfried von Cappenberg; obwohl anscheinend eine reine Verlegenheitsbezeichnung, soll sie hier nicht unerwähnt bleiben, da sie sich bedeutungsvoll in den Zusammenhang einfügt (Dehio-Bezold, Tafel 14). Es sind zu vergleichen die Gesichter, das herausgerundete Kinn, das reichgelockte Haar, dessen Wiedergabe dem Cappenberger soviel Mühe macht, schließlich die Kleidung. Diese, obwohl in der allgemeinen Anordnung sehr ähnlich, zeigt besonders deutlich die Kluft, welche beide Werke trennt. Es ist interessant, zu verfolgen, was aus den einzelnen Falten, z. B. des Mantels über dem rechten Arm, dem vorderen Schlitz des Rockes geworden ist. Dabei trägt der Cappenberger ein Kleidungsstück mehr, zwischen Rock und Mantel einen ärmellosen, an den Schultern weit ausgeschnittenen Überwurf, wie man ihn z. B. auch bei vielen Naumburger Figuren sieht.

Im Gegensatz zu diesem älteren Denkmal ist das jüngere sicher keine westfälische Arbeit. Schon bei Dehio-Bezold steht dieses graziöse Werk von ausgezeichneter Durchführung und inniger Beseelung nicht ohne Absicht auf einer Tafel neben dem Grabmal Ottos III. von Ravensberg und seiner Gattin Hedwig zur Lippe in der Neustädter Kirche zu Bielefeld. Es ist dieselbe Hand und derselbe Geist. Ich verweise auf den gleichen Baldachin und etwa auf die besondere Art der Falten über dem Gürtel des Ritters, die im einzelnen den weichen Schwung zeigen, der das Ganze erfüllt. Die Richtigkeit der Benennung der Bielefelder Figuren wird statt einer Inschrift durch die Wappen auf den Baldachinen bezeugt, von denen das eine die Ravensberger Sparren, das andere die Lippische Rose zeigt. Drei der Söhne wurden Geistliche, der vierte, Ludwig, vermutlich zur Nachfolge bestimmt, starb vor dem Vater und fand daher seinen Platz zwischen den Eltern. Nacheinander legten zwei Brüder ihr geistliches Gewand ab und übernahmen die Regierung; beide starben kinderlos und das Geschlecht erlosch 1346. Der Grabstein wird gewöhnlich nach dem Tode des Grafen, 1306, datiert; es stimmt besser zur stilistischen Haltung des Werkes, wenn man es von dem Letzten des Geschlechts errichtet sein läßt.

Von überraschender Ähnlichkeit sind zwei Grabmäler in der Elisabethkirche zu Marburg, die traditionell auf Heinrich den Eisernen (gest. 1376) und Otto den

Digitized by Google

Schütz (gest. 1366) mit seiner Gemahlin Elisabeth von Cleve (gest. 1382) getauft sind[1]). Die gründlichste Untersuchung über die Namengebung der Marburger Gräber hat Küch (Zeitschrift für hessische Geschichte, neue Folge, Bd. 26, 1903) angestellt. Nach ihm haben wir in den dargestellten Personen Heinrich I. (gest. 1308) und Johann mit seiner Gattin Adelheid von Braunschweig, die beide im Jahre 1311 starben, zu sehen. Küch ließ sich bei diesen Zuschreibungen nicht allein von der Historie sondern auch von stilistischen Momenten leiten. Er sah die enge Zusammengehörigkeit beider Denkmäler und glaubte in ihnen, sich auf die Autorität von Knackfuß berufend, den Stil des beginnenden 14. Jahrhunderts zu sehen.

Ganz fest steht eigentlich nur, daß noch im Jahre 1847 auf dem Stein mit der Einzelfigur die gemalte Inschrift zu lesen war: Heinricus dei gratia lantgravius terre Hassie dns. Also ein Heinrich muß es gewesen sein; in der Stammreihe des landgräflichen Hauses, die sehr gut in der angeführten Zeitschrift, Bd. 27, publiziert ist, hat man die Wahl zwischen dreien des Namens. Von dem Doppelgrab ist mir nur eines ganz sicher, daß die vermeintliche Dame ein Mann ist. Schon Küch wundert sich ausführlich über die männlichen Formen, die männliche Tracht; er verschweigt keines dieser auffallenden Merkmale in seiner gründlichen Beschreibung. Es ist ein Gelehrter oder ein Domherr, gewiß der Bruder des in Kettenhemd und Waffenrock gekleideten Herrn. Wie eine Frau der Zeit sich kleidet, mag man an dem Bielefelder Stein ersehen.

Die Marburger Steine sind in allen Einzelheiten unter sich und mit den beiden westfälischen verwandt. Man vergleiche die Baldachine, die Kleidung, die Haartracht, den schwärmerischen Ausdruck der Gesichter, denen daneben noch ein eigentümlich hochmütiger und überlegener Zug eigen ist. In Bielefeld und Marburg finden wir den im Brevier lesenden Mönch, die reizenden Engelchen, die zu Häupten der Toten beschäftigt sind, und die trauernden Figürchen an den mit Bogenstellungen bekleideten Sarkophagwänden. Diese vier Grabmäler bilden eine eng zusammengehörige Gruppe. Es erhebt sich die Frage, wo ihre künstlerische Heimat ist. Weder Westfalen noch Hessen wird es sein; es soll hier versucht werden, Köln als solche nachzuweisen. Der Weg dorthin kann nicht durch die Grabfiguren selbst gezeigt werden, denn es gibt in Köln aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts keine vergleichbaren Denkmäler, und die Reihe der Bischofsgräber wird erst nach der Mitte des Jahrhunderts begonnen. Die Figürchen an den Sarkophagwänden des Marburger Doppelgrabes müssen uns da zu Hilfe kommen (Abb. 5, die andere Schmalseite Zeitschrift für hessische Geschichte, neue Folge 26, Tafel 3). Bei ihnen haben die Statuen im Chor des Kölner Domes Pate gestanden, die zu den großartigsten und schöpferischsten Leistungen des gesamten 14. Jahrhunderts gehören und deren Herkunft noch immer ein der Lösung harrendes Rätsel ist. Hält man z. B. die Leidtragende, die sich mit der Linken an die Stirn faßt (Abb. 5), mit der Maria im Kölner Domchor zusammen (Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, Tafel 10), so wird man leicht die Ähnlichkeit erkennen. Sie besteht weniger in dem Gestus — beide legen eine Hand auf die Brust — und in der gleichen Biegung des Körpers, als in der Gewanddrapierung. Rundliche, weiche Röhrenfalten, die tiefe Schattenpartien zwischen sich entstehen lassen, teilen die Front der Figuren in zwei Teile, der eine mit diagonalen Falten, die von der linken Hüfte zum rechten Fuß herabrauschen, der andere mit querliegenden Schüsselfalten. Über beide Teile

(1) Abbildungen der Marburger Gräber in den Mitteilungen des Germanischen Museums 1911, s. S. 6, Anm. 1.

Digitized by Google

hinweg huschen anders gerichtete Gewandsäume, die leicht und behende die steilen Grate überklettern. Das Spiel der Falten ist bei der Kölner Maria reicher und lockerer, aber doch in den Hauptzügen außerordentlich ähnlich.

Die Kölner Domchorapostel zeichnen sich durch wallende schönfrisierte Lockenbärte aus, wie sie anscheinend in der deutschen Kunst nur ihnen und von ihnen abhängigen Werken eigen sind. Auch dafür findet sich in Marburg eine Parallele, nicht an den durchweg bartlosen Sarkophagfigürchen, sondern an einer der beiden einzig alten Lettnerfiguren (Abb. 1), die gleichzeitig und in der gleichen Werkstatt wie die Grabmäler entstanden sind. Die Figur ist kompakter, nicht so interessant in der Silhouette, ruhiger in der Stellung, von geringerer Eleganz als die Kölner Statuen, aber auch abgesehen von dem gleichen Barte wird man die Verwandtschaft in den schweren Gewandmassen und in der weichen und großzügigen Drapierung nicht übersehen.

Aber auch von Bielefeld finden wir den Weg nach Köln. Wie in Marburg reihen sich den Sarkophagfigürchen Lettnerfiguren an, die, 15 an der Zahl, jetzt falsch geordnet in einem Altaraufbau untergebracht sind, der, im wesentlichen modern, doch Teile der alten Lettnerarchitektur zu enthalten scheint (Dehio-Bezold, Tafel 42). Sie sind von der gleichen Hand, stehen aber hinter den Gestalten der Toten und hinter sämtlichen Marburger Figuren weit zurück. Zwar kehren die charakteristischen Motive wieder, die Haartracht, die Gewandanordnung, die Stellung, aber alles in teils übertriebener, teils verflachter Form. Während die Hauptfiguren auf dem Sarkophag noch dem Hauptmeister angehören werden, wenn auch die Baldachine einen an Einzelformen überladenen Eindruck machen und die Nebenfigürchen von aufdringlicher Lebendigkeit sind im Vergleich zu den Marburger Steinen, so sind die Figuren an den Sarkophagwänden und am Lettner sicher von einem geringeren Werkstattgenossen, dem auch die trockene Aufteilung der Sarkophagwände zuzuschreiben ist. Da ist es begreiflich, daß die Verwandtschaft dieser Figuren mit den Choraposteln in Köln nur noch eine ganz entfernte ist, daß aber eine andere desto augenfälliger wird, die mit den Marmorfigürchen der Hochaltarmensa im Kölner Dom (Abb. 3 und Lübbecke, Tafel 20). Es sind ihre Vettern, denn auch sie leiten sich von den Chorstatuen her. Sie wiederholen ihre Eigentümlichkeiten, aber ebenfalls in übertriebener Form. Die Bielefelder sind aus Stein und dick mit Ölfarbe überstrichen, daher mag, obwohl sie überhaupt um einen Grad schwächer erscheinen, ihre geringere Schärfe gegenüber den Marmorfiguren herrühren. Jedenfalls bilden sie ein weiteres wichtiges und unzweifelhaftes Bindeglied zwischen der Kölner Kunst und dem Grabmalmeister. Ebenso zeigt der kleine Altaraufsatz in Dornberg (Kreis Bielefeld-Land, Tafel 2) einen Zusammenhang mit der Kölner Altarmensa. Es ist ein mäßiges Stück, das man kaum mehr der Werkstatt des Grabmalmeisters zuzuweisen wagt, aber es ist nicht unwichtig für das Ziel dieser Untersuchung, denn der ganze architektonische Rahmen und besonders die Gruppe der Krönung Mariä könnten kopiert sein nach der Altarmensa (Lübbecke, Tafel 21).

An der Zusammengehörigkeit aller der hier aufgezählten Arbeiten wird man kaum zweifeln können, wohl aber kann man in der Datierung verschiedener Meinung sein. Der Kölner Domchor wurde 1322 vollendet, der Statuenschmuck wird erst, wie das Lübbecke (a. a. O., S. 56) überzeugend begründet hat, anschließend ausgeführt sein, also rund im dritten Jahrzehnt. Viel sicherer ist das Datum der Altarmensa: Erzbischof Wilhelm von Gennep, der von 1349 bis 1361 regierte (Lübbecke, S. 68), ließ sie machen. Für die Ansetzung des Bielefelder Steines darf man sich von diesen Jahren nicht allzuweit entfernen, denn er steht, wie wir gesehen haben,

Digitized by Google

zum Teil auf der gleichen Stufe; die Marburger Steine müssen durch ihre Beziehungen zu den Chorfiguren erheblich früher angesetzt werden; wir sahen, daß dies auch bei einem Vergleich der Grabmäler untereinander sich ergibt. Außer den Kölner Figuren diente ihnen in mancher Beziehung der schöne Stein der Aleydis, ebenfalls in der Elisabethkirche, zum Vorbild (auch da streiten sich mehrere des Namens um die Ehre; Küch wird damit Recht haben, daß er ihn einer Aleydis gab, die 1274 starb). Von ihm übernahmen sie den Baldachin und die Engel mit den Seelen der Abgeschiedenen. Von seinem Stil, der an den Oberrhein weist, übernahmen sie dagegen nichts.

Der Cappenberger Stein wird zwischen Marburg und Bielefeld gesetzt werden müssen, der Art des Baldachins nach zu urteilen. Die Beifiguren fehlen, denn wir haben es hier mit keinem eigentlichen Grabmal zu tun, sondern einem Denkmal, das stets aufrecht stand; daher die seitliche Begrenzung durch sich verjüngende, in eine Fiale auslaufende Pfeiler, während die Stellung der Figuren auf Löwen dem liegenden Grabmal entlehnt ist.

Der Grabmalmeister ist ein unmittelbarer Schüler des Meisters der Kölner Chorstatuen; seine Kunst gehört der Kölner Schule zu; seine Tätigkeit fällt der Hauptsache nach rund in das zweite Viertel des Jahrhunderts; um 1330 entstanden die Marburger Steine, um 1350 der Bielefelder Stein[1]).

Spuren von dem Wirken dieses bedeutenden Künstlers finden sich an zwei Stellen in Westfalen. Das Landesmuseum in Münster besitzt einen weiblichen Kopf, der aus den Grabungen Max Geisbergs an der Kreuzschanze stammt und unter diesen ganz allein steht. Er besteht aus Sandstein, ist 25 cm hoch und stark beschädigt (Abb. 4). Interessant ist die Kopfbedeckung, eine Mütze mit hochgeklapptem breitem Rand, über den seitlich je ein breiter Zipfel herabhängt; der Rand weist

(1) Erst nach Niederschrift dieser Zeilen lernte ich den Aufsatz Gustav v. Bezolds in den Mitteilungen des Germanischen Museums 1911 kennen. Trotzdem dort bereits in mustergültiger Weise der Nachweis geführt war, daß auf dem einen Marburger Grabe zwei Männer dargestellt sind und die vier Grabmäler einem Meister zugewiesen werden müssen, mochte ich doch von meinen Ausführungen nichts streichen, denn sie werden nur zum Teil überflüssig. v. Bezold sieht nur das Französische, ich nur das Kölnische; beides muß sich ergänzen. Er gibt den Marburger Denkmälern neue Namen, deren Begründung sehr überzeugend wäre, wenn nicht auf dem Einzelgrab der Name Heinrich zu lesen gewesen wäre. Es liegt kein Grund vor, an den Mitteilungen des Gewährsmannes, Lange, zu zweifeln (Zeitschrift für Hessische Geschichte, V., S. 190). v. Bezold setzt die ganze Tätigkeit des Meisters zwischen 1315 und 1330 an; ob dies nicht doch allzu früh ist? Ich kann nicht annehmen, daß die Marburger Denkmäler viel vor 1330 entstanden sind. Demselben Meister weist v. Bezold noch ein fünftes Werk zu, den Eberhard von Stein in Eberbach (abgebildet a. a. O. und bei Börger: Grabdenkmäler im Maingebiet, der den Stein falsch datiert). Meiner Ansicht nach mit Unrecht; die Ähnlichkeit geht nicht über die durch die gleiche Entstehungszeit bedingte hinaus (Eberhard starb 1330, der Stein wird nicht viel später errichtet sein). Der Grabstein gehört eng zu der mittelrheinischen Gruppe: Matthias von Bucheck in Mainz, Günther von Schwarzburg in Frankfurt, Bonifazius in Mainz (vgl. Börger). Wenn man aus jener Gegend etwas verwandtes nennen will, dann könnte das viel eher der Peter von Aspelt in Mainz sein, bei dem die Eigenheiten der Marburger Gruppe im Keim bereits vorhanden sind. Sehr beachtenswert ist die Erklärung, die v. Bezold für die Berufung des Marburger Meisters nach Bielefeld gibt. Otto, der beide Marburger Denkmäler errichtet haben soll, war vermählt mit Adelheid, der Tochter des Grafen Otto III. von Ravensberg, dem der Bielefelder Stein errichtet ist. Ebenso könnte man auch für Cappenberg eine Mittelsperson in Ludwig, Bischof von Münster (1310—1357) und Bruder Ottos von Hessen nennen. Cappenberg gehört zur Diözese Münster und 1347 brachte der Bischof Ludwig Alt-Lünen, in nächster Nähe des Klosters, in seinen Besitz. Küch schreibt ihm sogar die Errichtung der Marburger Steine zu.

Digitized by Google

Spuren von Blau auf, das übrige war rot. Dieselbe Mütze trägt der ritterlich gekleidete Landgraf auf dem Doppelgrab in Marburg. Um den Hinterkopf zieht sich, von den Ohren ausgehend und den Mützenrand begleitend eine dicke Flechte. Bei einem Vergleich dieses feinen Kopfes mit der Dame auf dem Bielefelder Grabmal (Abb. 4a) zeigt sich die starke Verwandtschaft; die Augen sind durch das Hochschieben des unteren Lides zu einer schmalen Sichel verkleinert, auf dem Kinn befindet sich ein tiefes Grübchen, nur das Lächeln fehlt dem Kopfe in Münster, die Züge sind lieblich, aber ziemlich unbelebt. Auffällig und abweichend sind die großen Ohren, die bei den oben besprochenen Figuren stets hinter dem Haar versteckt sind.

In Dortmund hat sich ein Holzschnitzer von dem Stil unseres Meisters zu einem heiligen Michael begeistern lassen, der jetzt unbeachtet an unmöglicher Stelle an das Sakramentshäuschen in der Marienkirche angebunden ist und dessen steinfarbener Anstrich nicht ahnen läßt, daß darunter Eichenholz und (teilweis erhaltene) alte Polychromie verborgen ist (Abb. 2, 0,87 cm hoch, hinten flach bearbeitet, von unten her ausgehöhlt). Die Flügel sind alt, später der rechte Arm und der Drachenkopf (spätgotisch), ursprünglich lag der rechte Arm vor der Brust und die Lanze wurde senkrecht von beiden Händen gehalten. Das Gesicht hat den schwärmerischen Ausdruck der Grabfiguren, die Haare mit den Volutenlocken sind summarischer und weniger üppig behandelt, wie denn überhaupt die Haltung der Figur im ganzen gebundener und strenger erscheint und frei ist von der eleganten Virtuosität der Grabfiguren, was den Reiz der Arbeit womöglich noch erhöht.

Ein Heiland am Gabelkreuz in Schwerte (Ludorff, Kreis Hörde, Tafel 28), den ich nur aus der Abbildung kenne, wird derselben Hand angehören. Das volutenartig geringelte Haar seitlich der nur ganz wenig sichtbaren Ohren, das dann allerdings in dicken korkzieherartigen Locken auf die Schulter niederfällt, bringt die feine Schnitzerei dem Cappenberger Denkmal noch näher.

Aus der Folgezeit ist wenig erhalten, was der oben besprochenen Gruppe an Bedeutung gleichkäme. Eine Bemerkung verdient das Relief in der Probsteikirche, das Ludorff auf Tafel 34 abbildet und dessen Charakter dort nicht ohne weiteres erkennbar ist. Es ist eines der auch in Westfalen mehrfach vorkommenden englischen Alabasterreliefs (s. Clemen, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV., S. 65) und zwar ein besonders gutes und in seiner Bemalung reizvolles Stück. Vier Engel halten das auf einer Schüssel liegende Haupt Johannis des Täufers, davor auf einer grünen Wiese, die mit weißen und roten Blümchen besät ist, ganz klein, das Lamm.

In den Jahren 1421—1450 wird der Chorbau an S. Reinoldi errichtet, im großen ganzen in Anlehnung an die Wiesenkirche in Soest, abgesehen von den Strebepfeilern, die reicher gehalten sind und gegen welche die kahlen Mauerflächen im Äußeren desto unangenehmer abstechen. Wie im Chor der Wiesenkirche stehen im Inneren zwischen den Fenstern zu Paaren die Apostel von dem gleichen qualligen, seelenlosen, höchst unerfreulichen Typus (Ludorff, Tafel 4 und 5). Dieselbe Hand zeigen die zu den Chorapostеln direkt zugehörige stehende und eine sitzende Madonna in der Marienkirche (Ludorff, Tafel 3 und 18). Es lohnt kaum, auf sie einzugehen; nicht unwichtig sind sie höchstens für die Datierung der Soester Figuren, die nicht gleichzeitig mit der Vollendung des Chores der Wiesenkirche sind, sondern eher mit der Wiederaufnahme der Arbeiten 1421 zusammenfallen. Erst indem man sich klar wird, daß die Apostel im Chor der Reinoldikirche gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen sind, gewinnt man den richtigen Maßstab zu ihrer Beurteilung: es sind zurückgebliebene, künstlerische wertlose Arbeiten.

Digitized by Google

Während die Chorstatuen sicher einheimisch-westfälische Arbeiten sind, wird man das nicht auch von dem etwa gleichzeitigen Hochaltar der Reinoldikirche sagen dürfen. Die Annahme liegt nahe, daß dieser zum Schmuck des neuerbauten Chores beschafft wurde und also etwa gleichzeitig mit den oben besprochenen Chorstatuen sein muß. Jedoch vertreten seine Figuren einen anderen, völlig neuen Stil. Ihre frische Schönheit hat nichts mit der dürren Kälte der Chorstatuen gemein; anmutige Bewegungen, zarte, empfindungsvolle Köpfe und weichflutende, die Körperformen gänzlich verhüllende Gewandmassen zeichnen sie aus. Der neue, malerisch-weiche Stil vom Beginn des 15. Jahrhunderts, als dessen Heimat Burgund gilt, lebt auch in diesen Altarfigürchen. Kein Werk derselben Art ist in Westfalen nachweisbar — der Künstler und sein Stil sind hier nicht bodenständig. Die ersten Werke dieses neuen Stiles am Niederrhein sind die Figuren an der Tumba des Grabmals Friedrichs von Saarwerden im Kölner Dom. Ein mittelrheinischer Meister hat sie etwa 1415—1420 geschaffen, wie Otto Isphording nachgewiesen hat[1]). Dieser denkt allerdings[2]) bei unserem Altar an brabantische Einflüsse; ich vermag das nicht nachzuprüfen, glaube aber, daß der Hinweis auf die Kölner Figuren näher liegt und zur Erklärung der Altarfiguren ausreicht, wobei indessen die Architektur, die für rheinische Altäre fremdartig erscheint, unberücksichtigt bleibt. Die frühen rheinischen Altäre, in Oberwesel, Marienstatt, Coesfeld (jetzt im Museum zu Münster) bevorzugen die fassadenartig aufgebauten Maßwerkarchitekturen, während unser Altar Baldachinarchitekturen hat.

Eine bedeutsame Neuerung bringt der Dortmunder Altar gegenüber den früheren: die Einstellung ganzer Gruppen, die hier wenigstens im Mittelteil erfolgt, während die Seitenstücke über die Stufe des Oberweseler Altares: paarweise Anordnung von Aposteln, nicht hinausgekommen ist.

III.

In der westfälischen Plastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts fehlt es an überragenden Persönlichkeiten; es ist infolgedessen schwer, schwerer etwa als in dem niederrheinischen Gebiete, die große Masse der vorhandenen Werke zu gliedern, in getrennte Kreise mit bestimmten Zentren einzufangen. An einer Stelle ist es bisher geglückt, bei dem sogenannten Osnabrücker Meister, dem man, ich glaube nach Schweitzers Vorgang (Skulpturensammlung des Suermondtmuseums zu Aachen, S. 33) eine lange Reihe von Werken zuschreibt, die sämtlich in der Gegend von Münster und Osnabrück zu Haus sind. Alle diese Sachen verbinden gewisse, sie von anderen sofort scheidende Eigentümlichkeiten, die man leicht gewahr wird, wenn man den bei Schweitzer und Witte (Skulpturen der Sammlung Schnütgen, Tafel 17) und Ludorff (passim) abgebildeten Werken nachgeht. Daneben finden sich doch wieder solche Unterschiede zwischen den einer Hand zugesehriebenen Werken, daß man besser tut, sie einer anonymen Werkstatt zuzuschreiben, der man ruhig den einmal eingebürgerten Namen von Osnabrück beilegen mag, obwohl nicht mit Sicherheit behauptet werden kann, daß sie tatsächlich dort bestanden hat. Von anderer Seite wurde nicht ohne Grund auf Liesborn geraten.

Hier soll der Versuch gemacht werden, eine Reihe spätgotischer Werke in Dortmund zu lokalisieren.

(1) „Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts". Bonner Dissertation 1912.

(2) a. a. O., S. 35, A. 3. Gewisse Eigentümlichkeiten bringen die Altarfiguren den Fresken der Schule Konrads von Soest nahe.

Digitized by Google

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, mit der großen Aufgabe, die die Errichtung des Chorgestühles in der Reinoldikirche bot, wurde der Kunstbetrieb in der Stadt Dortmund reger und seßhafter. Zweifellos haben wenigstens zwei Werkstätten für Holzschnitzerei bestanden, von denen die eine jahrzehntelang eine rege Tätigkeit entfaltete.

Die andere Gruppe von kleinerem Umfang und geringerer Bedeutung soll vorangestellt werden. Im Städtischen Museum befinden sich zwei Dominikanermönche, aus Eichenholz und bemalt, der eine sitzend, der andere stehend. Beide stammen aus der Probsteikirche; es sind merkwürdig ernste und schlichte Gestalten, ohne alle Virtuosität, aber von überzeugender Lebenswahrheit. Das Haar ist glatt und strähnig fällt es auf die Stirn herab; die leicht vorgeschobene Unterlippe, das Doppelkinn und eckige Backenknochen bilden ein energisches, derb bäuerliches Gesicht. Der bei Ludorff (Tafel 37) abgebildete Mönch schreibt, die knorrige Linke umspannt das Tintenfaß, die Rechte hielt die Feder, nicht mit den Fingern, nein, mit der ganzen wuchtigen Hand. Derbe Buchstaben, meint man, muß er gemalt haben. So sitzt er, nach Art der karolingischen Evangelisten, vertieft in seine Arbeit. Die Gewandbehandlung trägt die Zeichen ihrer Zeit, d. h. etwa der achtziger Jahre, noch wird die strenge Sachlichkeit nirgends durch virtuose Zipfelchen unterbrochen. Die bei Ludorff auf derselben Seite abgebildete Madonna befindet sich noch in der Probsteikirche. Auch in der modernen Fassung wird man die Hand, die den Mönch bildete, deutlich erkennen; es ist derselbe herbe, frauenhaft gemilderte Typus. Besonders ähnlich ist der Mund, die derbe Nase und die kräftigen kurzen Finger. Die anderen Arbeiten, die man diesem Meister oder besser seiner Werkstatt zuweisen kann, sind weniger bedeutend; handwerklich ist eine Anna Selbdritt in Huckarde (Kreis Dortmund-Land, Tafel 17), interessanter vier schreibende Evangelisten in Lütgendortmund (a. a. O., Tafel 38); sie sind dem oben beschriebenen Dominikaner nachgebildet; man vergleiche besonders den heiligen Lukas. Die kernige Derbheit, die wir an dem Mönch schätzten, ist hier bizarr übertrieben, die Bewegung des Schreibens erstarrt zu einer leblosen Pose; immerhin sind die individuellen Charakterköpfe bemerkenswerte Leistungen. Um 1500 werden sie entstanden sein.

In dieser Darstellung der Dortmunder Kunst darf nicht fehlen eine Muttergottes im Germanischen Museum zu Nürnberg, die nach Angabe des Josephischen Katalogs (Nr. 471) aus einem Dorf bei Dortmund stammt. Ihr ist die Ehre widerfahren, in Sauerlandts Deutscher Plastik des Mittelalters (Tafel 90) als einzige Repräsentantin der Spätgotik nördlich des Mains aufgenommen zu werden. Ich muß aber ehrlich gestehen, daß mir die Einordnung dieser Figur weder in Dortmund noch sonst in Westfalen gelingen will. Gesicht und Faltengebung scheinen nicht westfälisch zu sein; so hübsch die Figur ist, ich möchte hinter ihre westfälische Provenienz vorläufig ein großes Fragezeichen machen. Allerdings findet sich die Anordnung der Haare — von den Schläfen gehen zwei Lockenwirbel auf den Rücken, zwei auf die Brust herab — oft bei niederrheinisch-westfälischen Werken, aber die flotte und lockere Behandlung des Gewandes, der frei geknüpfte Knoten und das flatternde Ende des Gürtels und der vorn herabhängende Zipfel des Mantels weisen auf süddeutschen Einfluß, wie er in dieser Art in unserer Gegend unbekannt ist. In Lübeck, wo die gleiche Mischung niederländischer und süddeutscher Elemente häufig anzutreffen ist, befindet sich eine der Nürnberger sehr ähnliche Madonna[1]), die dieselben Motive, nur in härterer Form, besitzt.

(1) Goldschmidt, „Lübecker Malerei", Tafel 36.

Digitized by Google

Den breiten Schluß dieser Abhandlung soll die Besprechung der zweiten ungleich bedeutenderen Werkstatt in Dortmund bilden. Ihre Tätigkeit beginnt mit der Errichtung des Gestühles in der Reinoldikirche (Abb. 11). Man hat dieses bisher direkt nach Vollendung des Baues, um die Mitte des Jahrhunderts angesetzt, vielleicht verleitet auch durch die noch ziemlich strengen Maßwerkformen. In seiner ganzen Konstruktion zeigt es seine enge Zusammengehörigkeit mit den rheinischen Gestühlen; erst indem man es mit diesem gemeinsam betrachtet, wird man ihm ganz gerecht werden können. Diese sind bereits mehrfach zusammengestellt; gute Zeichnungen findet man bei E. Aus'm Weerth, dann in der heute noch nicht überflüssig gewordenen, für die Entwicklung der Gestühle sehr lehrreichen Abhandlung von Riggenbach (Mitteilungen der österreichischen Zentralkommission, VIII.); schließlich hat Clemen in seinen Denkmälerbeschreibungen der niederrheinischen Kreise wiederholt auf ihre Bedeutung hingewiesen. Es handelt sich um folgende Gestühle:

1. Boppard, Karmeliterkirche,
2. Cleve, Annexkirche, datiert 1474,
3. Emmerich, Martinsmünster, 1486 von demselben Meister,
4. ebenda, S. Aldegundis, leere Nachahmung des Gestühles der Martinskirche,
5. Kempen, Pfarrkirche, 1493,
6. Calcar, S. Nikolas, 1505—1508[1]).

Sie haben gemeinsame Eigentümlichkeiten, besonders in der Verteilung des figürlichen Schmuckes; er wird beschränkt auf die äußeren Wangen und die Bekrönung der Wangen an der vorderen Sitzreihe, abgesehen von den Drolerien auf den Miserikordien und den Trennungswänden der einzelnen Sitze; die Rückwand, zwar verschieden aufgeteilt, bleibt stets der Maßwerkdekoration vorbehalten. Die figürlich dekorierten Wangen nehmen stets nur eine Figur, nie eine Szene auf; die Wangen der hinteren Reihe sind in zwei Stockwerken mit je einer Figur aufgebaut, über der oberen leitet eine Maßwerkarchitektur in den Baldachin über, der in einem Viertelkreis vorgewölbt die Bekrönung der Rückwand bildet. Die Wangen am Durchgang in der Mitte der vorderen Reihe sind in der Regel nur durch Maßwerk dekoriert. Die äußere Begrenzung der Wangen geschieht durch Säulen. Zwischen bzw. über den Figuren liegen Schriftbänder, auf denen, meist auf zwei Wangen verteilt, Datierung oder Name des Stifters oder des Dargestellten zu lesen ist. Diese Schriftbänder sind zwar auch in Dortmund vorhanden, aber leer. Die Wangen der vorderen Reihe decken nur den Sitz, nicht auch das Pult der oberen Reihe, welches frei, ohne seitliche Schranke angebracht ist.

In der Aufteilung der Rückwand durch Säulen, die von den Armlehnen aufsteigen, oben durch Baldachine überdachte Figürchen tragen und durch kräftige Kielbögen verbunden sind, steht das Dortmunder Gestühl dem Bopparder am nächsten, das, zwar nicht datiert, aber durch Vergleich mit den datierten Gestühlen des Niederrheins nicht vor 1470 gesetzt werden darf. Das ist auch ein Datum, das dem figürlichen Stil des Dortmunder Werkes am meisten zusagt. Das Programm scheint wenig logisch entwickelt, man findet Christus (Abb. 6), Muttergottes, Quirinus, Antonius den Eremit auf der Südseite, Joseph von Arimathia (Abb. 7), Reinoldus, Mönch (mit modernem Kopf), Kaiser und Engel mit Adlerwappen der freien Reichsstadt Dortmund auf der Nordseite; auf den Wangen die vier Evangelistensymbole und vier Propheten mit Schriftbändern, stets paarweise, auf den Wangen der Durchgänge, viermal wiederholt, Löwen mit leeren Wappenschildern.

(1) Ein Vorläufer dieser Gruppe aus der Mitte des Jahrhunderts ist das Gestühl von St. Andreas in Köln.

Digitized by Google

Die Figuren zeigen einen ausgesprochenen, höchst persönlichen Stil; schlanke Gestalten, hagere markante Gesichter mit scharfen Nasen, eingefallenen Wangen, spitzen Backenknochen und tiefen, gegen die Stirn kantig abgesetzten Augenhöhlen, bei den bärtigen Gesichtern die Oberlippe stets rasiert; schmale fleischlose Hände mit langen spitzen beweglichen Fingern; die Gewänder einfach drapiert, der Fluß der Falten schon durch in scharfen Winkeln gebrochene Grate, die, wo sie zu zweien zusammenstoßen, abgezirkelte Dreiecke bilden, unterbrochen. Die Figuren stehen auf sechseckigen, reliefmäßig veränderten Sockeln, deren Seiten nach innen gekurvt sind.

Daß die Maßwerkdekoration noch einen ziemlich strengen Charakter zeigt, wurde bereits oben erwähnt; vorzüglicher tritt sie noch bei dem Levitensitz (Ludorff, Tafel 8) in Erscheinung, dem, wie allgemein üblich, figürlicher Schmuck fehlt. Seine Vorderfront wiederholt das Motiv der Rückwand des großen Gestühles, jedoch sind die schlanken strengen Fenster über den Kielbogen durch breitere rundbogige Fenster ersetzt; daß der Levitensitz später ist, lehrt besonders das Maßwerk der Rückwand, das schon in die spielenden, zerfließenden Formen der spätesten Gotik übergeht, wenn es auch noch naturalistische Formen vermeidet.

Der Stil des Gestühles findet sich nun mehrfach noch in Dortmund. Ein kleiner Ritter, dem Reinoldus des Gestühles vergleichbar, in ebenso reicher, exakt gearbeiteter Rüstung, steht im Museum (R. 16, Eiche, bemalt). Dem stehenden Gottvater des Gestühles ist der thronende in der Marienkirche anzureihen (Ludorff, Tafel 17). Auf ihn paßt in allen Stücken die oben gegebene Beschreibung, die hier nicht wiederholt werden soll (Eiche, unbemalt, 0,80 hoch, modern der Thron, die Bügel der Krone, die Hände, ein großes Stück, das sich von der Weltkugel unter dem rechten Fuß über das linke Knie zum Ärmel der linken Hand hinaufzieht). Aus derselben Kirche, von derselben Hand stammt ein großer Kruzifixus im städtischen Museum (vor der Restauration bei Ludorff, Tafel 17), die Bemalung des Kreuzes, goldene Sterne auf rotem Grund, an den Balkenenden die Evangelistensymbole, weiß auf blau, sind geschickt erneut. Auf der Abbildung ist kaum zu sehen, von wie bedeutender ergreifender Wirkung dieses Kreuz ist; der Stil des Meisters wird den Toten gerechter als den Lebenden; das Gesicht ist hager und abgehärmt, die langen Finger im Todeskampf gekrümmt. Die im Winde flatternden Zipfel des Schurzes weisen auf eine Entstehung um 1500 hin.

Alle Zeichen des Meisters kehren veredelt und freier wieder auf einem ebenfalls späteren Werke, einem Dominikanermönch, der kürzlich vom Landesmuseum in Münster erworben wurde (Abb. 9). Er soll aus Datteln im Kreise Recklinghausen stammen; es ist die einzige völlig als Rundplastik behandelte Figur unseres Meisters, sie besteht aus Eichenholz, das vom Rücken her durch einen schmalen Spalt ausgehöhlt ist, und ist 90 cm hoch. Ergänzt ist der Nasenrücken und zwei Finger der rechten Hand, der linke Fuß ist abgebrochen, die Fußplatte aus einem besonderen Stück angesetzt. Die Bemalung, weißes Untergewand und schwarze Kutte, ist ziemlich vollständig erhalten. Vorzüglich gelungen ist die Partie der Hände, wie das Buch in den gespreizten Fingern der Linken liegt, deren Zeigefinger langsam eine Seite umwendet, während die Rechte zur Litanei die begleitende Geste macht; der Mönch kann sie auswendig, denn er sieht, ganz Andacht, über sein Buch hinweg. Die Zweifel, die vielleicht an meiner Zuschreibung erhoben werden könnten, gerade weil die Gewandbehandlung sehr über das hinausgeht, was die anderen Figuren boten, großzügiger und weniger trocken ist, mögen noch dadurch widerlegt werden, daß in einem anschließend zu besprechenden sicheren Schulwerk des Meisters dieser

Digitized by Google

Mönch als Vorbild gedient hat. Ein kleiner Antonius in Cappenberg, recht hilflos in der Bewegung, mit dem Gesicht des Gekreuzigten und des Gottvaters in der Marienkirche, versucht das interessante Motiv der Linken mit dem Buch wiederzugeben (Abb. 10).

Bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts wird der erste Meister, der Begründer der Firma, das Geschäft geleitet haben; von da an werden die Leistungen, wenigstens auf dem Gebiete der figürlichen Plastik wesentlich geringer, aber sie lassen doch erkennen, daß sie in enger Verbindung mit den früheren Werken, in derselben Werkstatt entstanden sind. In besonderem Maße tut das die umfangreichste der erhaltenen Arbeiten, das Gestühl der Kirche zu Cappenberg. 1509 und 1520 liest man zweimal auf den Wangen, man wird also die Errichtung des Werkes zwischen diese Jahre zu legen haben.

Die geringe Güte der Arbeit im einzelnen wurde durch größeren Reichtum an Formen ersetzt. Während das Schêma im allgemeinen beibehalten wurde, verdoppelte man die Zahl der Figuren in den Wangen. Die kleinen vergoldeten Figuren, die frei in dem Oberstock der hinteren Wangen stehen, sehen so aus, als ob sie fertig aus Antwerpen bezogen wären. Es wäre dies recht gut möglich, denn sie sind nicht aus dem Holz des sie umgebenden Rahmenwerkes geschnitzt und unterscheiden sich merklich von den größeren Figuren in den Wangen der Vorderreihe, die vertrocknet und leer den Stil der Figuren am Reinoldigestühl wiederholen. Das Beste und mit wirklicher Sorgfalt geschnitzt sind die Drolerien, denen ein großer Spielraum eingeräumt ist (Abb. 13).

Die Rückwand ist wie bei dem Kempener Gestühl von 1493 in zwei Zonen gegliedert, unten Felder in der Breite der Stühle, umrahmt von kräftigen Leisten, ihr oberer Teil mit einem unerfreulichen Gemisch von Maßwerk und naturalistischen Astwerk gefüllt, darüber eine doppelte Reihe von Feldern, getrennt abwechselnd durch Säulchen und Figürchen. Diese sind in Cappenberg mit einer langen Reihe von Wappen besetzt, deren Helmdecke in der flackernden Art der Dekoration in der unteren Reihe gebildet ist. Eine solche Wappenreihe mit kraftvoll geschnitzten Helmdecken schmückt auch das Gestühl des Martinsmünsters in Emmerich von 1486. Clemen, der das Cappenberger Gestühl nur aus den Zeichnungen von Nagel (Zeitschrift für Bauwesen, XXXI) kannte, wollte es auf Grund dessen demselben Meister zuschreiben (Baudenkmäler, Kreis Rees, S. 43). Das Emmericher Gestühl steht unendlich viel höher. Aber man sieht, wie anregend der Niederrhein auf die angrenzenden westfälischen Gebiete gewirkt hat. Denn sowohl das Kempener wie das Emmericher Gestühl muß der Cappenberger gekannt und studiert haben. Auch die durch eine Einschnürung geteilte Form der Miserikordien hat er vom Niederrhein.

Zwei andere Stücke von demselben Mann, der die Reliefs der Wangen geschnitzt hat, sind in Cappenberg erhalten geblieben, der oben erwähnte Antonius der Einsiedler (Eiche, 1,02 m hoch, steinfarben angestrichen, darunter alter Kreidegrund, hinten flach bearbeitet) und eine kleine Pietà, geradezu abschreckend bemalt und ausstaffiert von dem 72jährigen T. Bauhus in Kempen, wie die Inschrift besagt (0,72 m hoch); die Madonna hölzern, die Gewandbehandlung noch nicht über das hinausgehend, was der Gottvater in der Marienkirche bot, der Leichnam feiner, sein Gesicht mit allen Eigentümlichkeiten des älteren Meisters.

Nun werden auch die anderen Kirchen Dortmunds mit ähnlichen Gestühlen ausgestattet. Die urkundlichen Angaben, die Lübke über sie macht, sind zum Teil irrig und werden hier auf Grund von Mitteilungen, die mir Herr Archivdirektor

Digitized by Google

Dr. Rübel in Dortmund machte, richtig gestellt[1]). Die Dominikanerchronik (Cod. 8 des Dortmunder Archivs, S. 14) berichtet zum Jahre 1521: Eodem anno... sedilia in choro (der Probsteikirche) et sacristia per Engelbertum op der Soe facta exstiterunt. — Es gibt nun zwei Gestühle; das ältere, bisher nie erwähnte befindet sich zu beiden Seiten des Portales an der Westwand der Kirche; seine Wangen sind jetzt zum Teil durch den Windfang verdeckt. Das rohe Werk steht dem Gestühl der Reinoldikirche auch zeitlich noch sehr nahe; auf es wird sich die Chronik nicht beziehen, zumal es wahrscheinlich von Anfang an vor der Westwand stand, sondern auf das kleine Gestühl im Chore, von dem aber nur noch die vier Pultwangen alt sind. Doch lassen auch diese Reste noch erkennen, daß wir durch die Urkunde den Namen des Meisters, der das Cappenberger Gestühl gebaut hat, gewonnen haben. Er heißt Engelbert op der Soe (Soe ist Eigenname, kein Ortsname).

Der 1509 geborene Chronist Westhoff (Städtechroniken XX, S. 416) vermerkt zum Jahre 1523: Dat preester gestoelte to unser leiven Vrauwen ist dis jaers nije gemaket worden. Dieses Gestühl ist eine vereinfachte Kopie des Cappenbergers. Auf der Abbildung (Ludorff, Tafel 15) erkennt man die zwei Figürchen in den oberen Wangen und den unteren Teil der Rückwand wieder, ebenso die Miserikordien mit der Einschnürung in der Mitte. Die Pulte sind neu, ebenso die (auf der Abbildung noch fehlende) Bedachung. An diesem Gestühl kann nichts weiter interessieren, als die Datierung und die Tatsache, daß der Meister des Cappenberger Gestühles es gemacht hat.

Viel wertvoller ist die Orgelempore in der Marienkirche (Ludorff, Tafel 14). Die Datierung, die Lübke gibt, 1535, bezieht sich auf ein ganz anderes, heute nicht mehr vorhandenes Werk in der 1808 abgebrochenen Nikolaikirche. Der erkerartig vorgezogene Mittelteil mit der Wurzel Jesse ist etwa zwanzig Jahre früher; er wurde nachträglich erweitert, die Brüstung der westlichen Hälfte zeigt Formen um 1550, die der östlichen entstammt dem 17. Jahrhundert und kopiert die Astwerkformen des mittleren Teiles. Ich vermag nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob die feingearbeiteten Figürchen der Vorfahren unserer Werkstatt zuzuweisen sind; am nächsten scheinen sie dem Dominikaner im Museum zu Münster zu stehen.

Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, daß das Gestühl in der Stadtkirche zu Iserlohn (Ludorff, Kreis Iserlohn, Tafel 15), das sich an den Typus des Reinoldigestühles hält, Dortmunder Arbeit ist.

Es ist stets behauptet worden, daß die niederrheinische Kunst die westfälische stark beeinflußt habe, ohne daß jemals an einzelnen Objekten ein strikter Beweis geführt wäre. Für die Dortmunder Gestühle ist er hier gegeben; das von Reinoldi führt den niederrheinischen Typ ein, das von Cappenberg holt sich neue Motive aus dem Studium der niederrheinischen Gestühle. Es gilt das nur für die Disposition des Aufbaues im ganzen, nicht auch für die figürliche Plastik. Man könnte natürlich auch dafür auf Beziehungen hinweisen, daß zum Beispiel manches an den besseren Figuren des älteren Chorstuhlmeisters den feingliedrigen Figuren des Meisters von Emmerich verwandt erscheint. Wirklich bewiesen werden können diese sicher stark wirksamen Beziehungen an Figuren der unmittelbaren Umgebung von Dortmund.

In Schwerte (Kreis Hörde, Tafel 27 und 28) befanden sich Teile einer Kreuzigungsgruppe, Maria, Johannes und ein kniendes Stifterpaar, die sich jetzt außer Johannes im Landesmuseum zu Münster befinden. Während die Stifterin in ihrem extra-

(1) Herrn Archivdirektor Dr. Rübel sei hier nochmals für seine liebenswürdige Unterstützung aufrichtiger Dank gesagt.

Digitized by Google

vaganten Kopfschmuck an Kalkarer Werke erinnert, kann man für Maria und Johannes direkt die Vorbilder nennen, sie sind als zweifellose Werke der Kalkarer Schule bei Schweitzer (a. a. O., Tafel 12) abgebildet. Das Schwerter ist eine Nachbildung des Aachener Paares, ebenso wie es Josephi für Nürnberger Figuren nachgewiesen hat (a. a. O., Nr. 457 und 458), mit einem wichtigen Unterschied: das Nürnberger Paar ist wie sein Vorbild Kalkarer Arbeit, das Schwerter ist westfälisch. Hier zeigt sich die Überlegenheit der niederrheinischen Kunst gegenüber der westfälischen. Innerhalb der westfälischen Plastik sind die Schwerter Figuren ganz ansehnliche Leistungen, aber ihrem Vorbild vermögen sie nicht entfernt nachzukommen; es ist interessant zu beobachten, in welcher Weise die Umbildung und Vereinfachung von Gestus und Kleidung vor sich gegangen ist.

Digitized by Google

MISZELLEN

DER HAUSBUCHMEISTER HEINRICH MANG UND DER SCHNITZER HANS VON ARMSHEIM.

In Heft 11 (V. Jahrgang) dieser Zeitschrift unterzieht Leo Baer die „Studien zur Hausbuchmeisterfrage" der beiden unterzeichneten Verfasser einer „eingehenden Nachprüfung" und gelangt dabei zu Resultaten, die nicht unwidersprochen bleiben können[1]).

Schon die einführenden Sätze verschieben den Standpunkt beider Verfasser zur bisherigen Hausbuchmeisterliteratur. Was die Studien bezweckten, war dieses, vor der Neuherausgabe des Hausbuches erstens eine Lösung der Namenfrage vorzuschlagen, — und in diesem Punkte erhebt Baer keine wesentlichen Einwände — dann aber ältere Anregungen, die hinsichtlich der Tätigkeit des Hausbuchmeisters als Buchillustrator vorlagen, deren Verfolgung aber in absehbarer Zeit nicht zu erwarten stand, nach Möglichkeit durchzuführen.

Das, wogegen Baer sich in erster Linie wendet, die Identifizierung des Hausbuchmeisters mit jenem Illustrator der Zainerschen Offizin in Ulm, der u. a. die Zeichnungen für Steinhöwels Äsop lieferte, ist in den „Studien" nicht zum ersten Male vorgeschlagen worden. Schon Harzen hatte 1860 diesen Gedanken ausgesprochen, Flechsig hat ihn „in seinen vorsichtig durchgeführten Untersuchungen" weitergeführt[2]). Baer berichtigt die letzteren also nicht, wie er meint, in einem „nicht sehr wesentlichen Punkte", sondern richtet sich mit seinem Angriff gegen die „Studien" gerade gegen das in Flechsigs Untersuchungen, was für die weitere Verfolgung der Hausbuchmeisterfrage das Wichtigste war. Die Bestimmtheit der Behauptungen in den „Studien" beruht, was diesen Teil derselben anlangt, in weiter nichts, als der vorbehaltlosen Anerkennung der Harzen - Flechsigschen Äsophypothese. „Ich widerrufe hiermit alles, was ich darüber (d. i. über die Tätigkeit in Mainz oder Frankfurt) vor 14 Jahren in meinem Aufsatz über den Meister des Hausbuches als Maler geäußert habe." „Es ist meine Überzeugung, um alles noch einmal kurz zusammenzufassen, daß der Hausbuchmeister, vielleicht ein Ulmer Kind, von 1472 bis mindestens 1475 in Ulm tätig gewesen ist, hauptsächlich als Zeichner für den Verlag von Johannes Zainer. Dann verschwand er aus Ulm, taucht um 1480 am Mittelrhein in Speyer auf..." So hätte Baer im Juni 1911 in Flechsigs von ihm in allen wesentlichen Punkten anerkannten Aufsatz lesen können und hätte als ausdrücklich dem Hausbuchmeister zugewiesen diese Werke finden müssen: Steinhöwels Äsop, Boccacio de claris mulieribus, Steinhöwels Boccacioübersetzung, einen Schnitt für Feyner in Eßlingen (ausgerechnet den, den Baer abbildet!), die fünfte deutsche Bibel, die, irrtümlich nach Ulm verlegt wurde, und aus Petrus de Crescentiis „de agricultura" einige Schnitte. Wenn dies alles Baer wirklich entgangen sein sollte, und fast hat es den Anschein, als ob dem wirklich so wäre, so hätte er in dem kritischen Kataloge der „Studien" jeweils die Verweisung auf Flechsig finden müssen.

Die Zuverlässigkeit der Zusammenstellung der Arbeiten des Äsopmeisters, wie sie in den „Studien" in diesem Umfange zum ersten Male gegeben wurde, den Nachweis seiner Tätigkeit für Ulm, Nürnberg, Augsburg, Eßlingen und Urach wird von Baer anerkannt, nur glaubt er, es sei gerade das Werk übersehen worden, das uns seinen Namen überliefere. Es war beabsichtigt, den „Studien", die ja vorläufig nur so weit geführt wurden, wie sie für die bevorstehende Hausbuchedition in Betracht kommen konnten, ein Kapitel über Nachahmer und Kopisten des Hausbuchmeisters als Buchillustrator hinzuzufügen, und hier hätte auch die 1482 bei Holl erschienene „Cosmographia" ihren Platz gefunden, nicht wegen der Karten und ihrer allbekannten, von Baer so überraschend gedeuteten Signatur, die mit dazu beigetragen hat, das seltene Werk zu einem der meistbeschriebenen zu machen, sondern lediglich wegen der beiden Initialen mit figürlichen Darstellungen. Eine Anlehnung an die Zainerbibel von 1480 ist in diesen zweifellos vorhanden, aber auch nicht mehr. Hält man sich allein vor Augen, wie oft die Ulmer Äsopillustrationen des führenden deutschen Buchillustrators, denn das, nicht ein beliebiger Zeitgenosse Pleydenwurffs und des älteren Holbein, war der Meister, um den es sich hier handelt, kopiert wurden, so kann es nicht befremden, Anlehnungen an seine Art gerade dort zu finden, von wo sein Ruf seinen Ausgang nahm. Wo da die Arbeit des lässigen Holzschneiders aufhört und die des unselbständigen Nachahmers beginnt, wird sich bis auf lange hinaus nur in den wenigsten Fällen feststellen lassen. Das beste Beispiel dafür bietet gerade der Drachsche Heilspiegel, in dem sich nach Baer, im Gegensatz zu den Arbeiten der Ulmer Gruppe, in fast allen Holzschnitten eine Ähnlichkeit mit den Radierungen (sic!), Handzeich-

Digitized by Google

nungen und Gemälden, die dem Hausbuchmeister zugeschrieben werden, feststellen läßt, wo diese Frage ihrer endgültigen Lösung noch harrt. Daß ein, man möchte sagen, im Wege der Massenproduktion entstandener Schnitt für dieses Werk von geringerer Qualität sein muß, als einer, den der Meister als einzigen für ein umfangreiches Werk entwirft[3]), erscheint selbstverständlich. Eine derartige Gegenüberstellung läßt sich nur als höchst bedenklich bezeichnen, auch wenn sie nicht zu der eigenartigen Konsequenz führen würde, daß der Hausbuchmeister einen künstlerisch ihn weit überragenden Zeitgenossen gehabt habe, den er mit geringem Erfolg nachahmt.

Um auf die „Cosmographia" zurückzukommen, zugegeben, daß es sich in den Initialen noch um Arbeiten handelt, die dem Äsopmeister nahestehen, was in aller Welt soll der Zeichner der Weltkarte mit ihm zu tun haben? Diese sauber gezeichneten Köpfe der Winde bilden doch den ausgesprochenen Gegensatz zu alle dem, was mit Baers Zustimmung in den „Studien" mit dem Äsopmeister in Verbindung gebracht wird. Wo findet sich da nur ein einziges Mal diese saubere Haarbehandlung, eine ähnliche Augenbildung, ähnlich sorgfältige Zeichnung der Nasenflügel, der Lippen oder der Grube über letzteren. Was wir von Illustrationen des Äsopmeisters kennen, sind flüchtig hingeworfene Skizzen, die der Formschneider bald mehr, bald weniger sorgfältig wiederzugeben bemüht ist. Und gerade diejenigen Stücke, die diesen skizzenhaften Charakter am deutlichsten erkennen lassen, nicht die penibel ausgezeichneten, sind immer am ersten diejenigen, die der Zeichner selbst geschnitten haben könnte, wenn er sich, was doch äußerst zweifelhaft ist, mit dieser Arbeit selbst befaßt hätte. Gerade das Skizzenhafte der Vortragsweise, das uns bei keinem andern Holzschnittillustrator begegnet, ist ja das, worin er sich mit dem „anerkannten" Hausbuchmeister berührt, und ganz gewiß ist das nicht etwas aus dem allgemeinen Zeitstil zu erklärendes.

Aber selbst angenommen, nicht im entferntesten zugegeben, dieses Blatt könnte vom Äsopmeister entworfen sein, so beweist doch die Signatur gerade, daß er mit dem Formschneider nicht identisch ist. Auch Holbein hat eine Weltkarte für den Holzschnitt gezeichnet, führt Baer an; sollte er wirklich meinen, daß Holbein sie auch geschnitten hat? Wenn hier steht „insculptum est", so bezeichnet das doch ausschließlich die handwerkliche Tätigkeit des Holzschneiders; daß es mehr bedeuten könnte, nämlich das Holzschneiden nach eigenem Entwurf, würde man doch nur dann annehmen dürfen, wenn man von der künstlerischen Tätigkeit des Mannes aus anderen Quellen irgend etwas wüßte. Hier muß der Mann sich auch noch ausgerechnet „Schnitzer" nennen! Wenn hier wirklich etwas anderes als eine reine Berufsbezeichnung oder ein vom Beruf hergenommener ständiger Beiname vorliegt, so wäre doch gerade dann aller Anlaß gegeben gewesen, die über diesen handwerklichen Beruf hinausgehende künstlerische Tätigkeit ausdrücklich und unzweideutig hervorzuheben[4]). Die eine Behauptung, der Künstler würde dem „einfachen Handwerker" nicht gestattet haben, allein zu signieren, kennzeichnet die Art der Baerschen Feststellungen. Signaturen wie H L und I F müßten neben anderen dem Spezialisten eigentlich gegenwärtig sein, zumal wenn er von Holbein redet, und wer eine Signatur kennt, wie diese: „HAnns Lutzelburger Formschneider genannt Franck", (Pass. 3) dürfte nicht auf den Gedanken kommen können, durch ein „insculptum est per Johannem. Schnitzer de Armßhaim" und weiter nichts den Meister der Äsopillustrationen gefunden zu haben. Einen solchen Gedanken aber nicht nur in die Form eines Vorschlages zu kleiden, sondern in einer ernsthaften Zeitschrift als unabweisbar hinzustellen, ist ein Vorgehen, das den gewagtesten Behauptungen über den Hausbuchmeister nicht viel nachstehen dürfte.

Und damit zu diesem, wie ihn Baer sieht. Auch er vertritt den Standpunkt, daß der Hausbuchmeister an der Illustration des Drachschen Spiegels beteiligt sei, eine Auffassung, die übrigens durchaus nicht so allgemein geteilt wird, wie Baer annimmt, die im Gegenteil — unseres Erachtens zu Unrecht — von manchem heftig bestritten wird. Vielleicht erinnert sich Baer noch des drastischen Mittels, dessen es bedurfte, die Flechsigsche Attribution überhaupt glaubhaft zu machen. Die Gewichtigkeit des Baerschen Urteils über die Tätigkeit Heinrich Mangs in Speyer läßt sich an nichts besser ermessen, als an seiner Feststellung, daß der Holzschnitt der „ordo divini officii von 1483" ein „ganz minderwertiges Machwerk eines unbedeutenden Hausbuchmeisterschülers" sei, der schon vor 1480 für die Reysersche Offizin in Speyer tätig gewesen sei. Exempla docent, und Baer hätte wohl keinen glücklicheren Griff tun können, als daß er die Illustration aus dem Defensorium virginitatis dem fraglichen Holzschnitt, den er wohlweislich nicht mit abbildet, entgegensetzte, wenn er hätte zeigen wollen, wie weit der Spiegelillustrator seinen Speyerer Zeitgenossen voraus war. Wer mit den Spiegelillustrationen weniger vertraut, nicht durch den bloßen Anblick dieses jäm-

Digitized by Google

merlichen Holzschnittes von der Unhaltbarkeit der Bärschen Behauptung überzeugt ist, ziehe beispielsweise die Opferung Isaaks aus dem Spiegel heran, wo er in dem Kopf des holztragenden Knaben die Züge der Madonna der ordo divini officii Strich für Strich wiederfindet. Man vergleiche aber auch die Faltengebung. Die hakenförmigen Andeutungen der Faltenbrüche, ein charakteristisches Merkmal der eigenhändigen Spiegelillustrationen, wie der des Äsopmeisters vom Ende der siebziger Jahre, das allein schon die Identifizierung beider Künstler verlangt, sind dem Reyserschen Illustrator, diesem „Schüler des Hausbuchmeisters" in seiner altertümlichen Weichheit und Unentschlossenheit des Stiles gänzlich unbekannt.

Auch die Ausführungen über die Kalenderinitialen erweisen sich in ihren Folgerungen auf den Hausbuchmeister als haltlos. Es ist zweifellos richtig, daß die Initialen des Braunschweiger Fragmentes in einem noch näher zu untersuchenden Abhängigkeitsverhältnis zu den Monatsbildern des Xylographischen Kalenders oder dessen Vorlagen stehen[5]). Es ist ebenso unzweifelhaft und ebensowenig neu, daß Knoblochtzer in Straßburg — der vor 1480 den Äsopmeister, nach 1480 den Hausbuchmeister ausschlachtet[6]) — einige dieser Initialen für seinen Kalender von 1483 kopiert hat[7]), darunter nicht die für den Januar, März und April, wie Baers Abbildungen mit aller wünschenswerten Deutlichkeit zeigen. Knoblochtzer muß spätestens Neujahr 1481 einen Kalender herausgegeben haben, der auf ein unbekanntes, dem xylographischen Kalender vielleicht nahestehendes Vorbild zurückging. Dahin gehören nicht nur Abbildung 8 bei Baer, sondern, soweit es sich durch Vergleich mit den erhaltenen Drachschen Initialen feststellen ließ, auch die bei Schorbach und Spirgatis Tafel 71 abgebildeten Initialen für März und April. Für den Kalender von 1483 ließ er einige Initialen erneuern und zwar nach denen des Hausbuchmeisters, die für den Drachschen Kalender von Ende 1482 bestimmt waren. Sie erscheinen gegenüber dem ältesten Vorbild übereinstimmend mit den Speyerern im Gegensinne (Abb. 11 u. 14), Nichts spricht dafür, daß der nicht mehr vorhandene Straßburger Kalender für 1481 bereits diese Kopien enthalten habe. Noch der für 1483 enthält, wie wir bereits sahen, Darstellungen, die nicht auf den Hausbuchmeister zurückgehen können. Oder ist jemand imstande anzunehmen, daß zwischen Abb. 15 u. 16 eine Komposition des Hausbuchmeisters vermittelt hätte, wie zwischen 9 und 11, 12 und 16?

Von allen „Feststellungen" Baers könnte nur eine für die Hausbuchmeisterfrage von Bedeutung sein, wenn sich alle ihre Voraussetzungen als richtig erweisen, die nämlich, daß einige Werke, die früher als Histsche Drucke angesprochen wurden, neuerdings von Pollard der Reyserschen Offizin zugewiesen werden, die 1479 von Speyer nach Würzburg verlegt sein soll. Wieweit dies richtig ist, entzieht sich z. Z. der Nachprüfung der Unterzeichneten; die Beziehungen Hists zu Reyser sind bereits im Burgerschen Index (1902, S. 121 und 245) angedeutet. Aber gerade die hier in Betracht kommenden fünf Holzschnitte sind in ihrer Bedeutungslosigkeit und mangelhaften technischen Ausführung diejenigen, die man am liebsten aus dem Werk des Hausbuchmeisters gestrichen sehen möchte, und die in die Studien nur deshalb aufgenommen wurden, weil zwei von ihnen bereits von andrer Seite für den Hausbuchmeister in Anspruch genommen waren und es den Verfassern darauf ankam, auch den Schein eines übelwollenden Abstreitens in einem Punkte zu vermeiden, der nach dem damaligen Stand der Inkunabelforschung sehr wohl möglich erscheinen mußte. Wurden aber die einen aufgenommen, so durften die zweifellos dazu gehörigen nicht übergangen werden. Auch Bär hegt Bedenken gegen ihre Zuweisung an den Hausbuchmeister und damit ihrer Eignung als Stütze seiner Zeitbestimmung. Sollten sie wirklich unzweifelhaft vor 1480 entstanden sein, so werden gerade sie unbedenklich preisgegeben werden können[8]).

Es möchte nach dieser Zurückweisung der wesentlichen „Feststellungen" Baers unnötig erscheinen auf ein paar belanglosere Punkte einzugehen, wenn sie nicht auf eine, sagen wir, leichte tendenziöse Verschiebung hinausliefen. Wo wird z. B. Peter Drach, der mittlere „von den beiden Verfassern zu einem wahren Reformator der Buchausstattung erhoben"? Daß der damalige Leiter des Drachschen Verlages bestrebt war sein Geschäft innerlich zu heben, wird sich an der Hand der Tatsache, daß er den Hausbuchmeister, wie wir meinen, den bis dahin führenden Meister der süddeutschen Buchillustration, der weit und breit kopiert wurde, in seine Dienste zog, doch kaum bestreiten lassen, und mehr ist über ihn hinsichtlich der Buchausstattung nicht behauptet worden.

Baer meint Äsop- und Hausbuchmeister könnten nicht identisch sein, da der erstere nach den Ergebnissen der „Studien" 1476 die Illustrationen der Sensenschmidbibel geliefert habe, während der letztere in diesem Jahre in den Niederlanden gewesen wäre. Auch Baer wird über den ersten Aufenthalt des Hausbuchmeisters in den Nieder-

Digitized by Google

landen nicht mehr wissen, als daß 1476 in Brügge ein illustriertes Buch erschien, dessen erster Stich als Kopie nach einem dem Hausbuchmeister zugewiesenen Stiche bezeichnet werden muß. Diese Tatsache und der Umstand, daß jene Kopie der erste Stich einer längeren Folge ist, machen es durchaus wahrscheinlich, daß das Original des Hausbuchmeisters nicht unmittelbar vor Herausgabe des Mansionschen Werkes, sondern vielleicht schon 1475 entstanden sei, wie dies auch aus der Lehrsschen Beweisführung ergeht, der sogar an eine ältere, völlig vom Hausbuchmeister mit Stichen illustrierte Boccaccioausgabe denkt. Auf alle Fälle kann der Hausbuchmeister in der zweiten Hälfte des Jahres 1476 bereits wieder in Oberdeutschland gewesen sein. Die eine Arbeit für Nürnberg kann doch nur ganz kurze Zeit in Anspruch genommen haben. Flechsig rechnet beispielsweise für den Spiegel (Monatshefte IV, S. 111) „auf die Arbeit des Künstlers, das Entwerfen von 253 Zeichnungen und das eigenhändige Übertragen[9]) auf den Holzstock" — ein Vierteljahr. Die Bibel bringt ganze 57 Holzstöcke, das ist noch nicht der vierte Teil der Arbeit am Spiegel. Auch Baer wird, wenn er aufrichtig der Überzeugung ist, daß Nr. I—XII des Katalogs der „Studien" von demselben Meister illustriert sind wie Nr. XIII—XXV, den auffälligen stilistischen Fortschritt nicht verkennen, der in den reichlich eineinhalb Jahren, die beide Gruppen trennen, erreicht wurde und der in einer niederländischen Reise seine beste Erklärung findet. Daß der Hausbuchmeister gerade in dieser Zeit, in der der Äsopillustrator zuverlässig für den süddeutschen Holzschnitt nicht gearbeitet hat, in den Niederlanden weilt, ist doch ein sehr auffälliges Zusammentreffen. Wie verhält es sich nun mit der „ausgiebigen Beschäftigung" für den Holzschnitt an drei verschiedenen Orten, die die Verfasser dem Hausbuchmeister geben, und die Bär in einer Weise heranzieht, als ob wir ihm damit eine unerhörte Arbeitslast aufbürden. Außer den Illustrationen für den Äsop (Nr. XV und XVI) mit 207 Holzschnitten, von denen ein Teil nach dem österreichischen Schildchen im Juni oder Juli 1477 entstanden ist, hat er nach den „Studien" vorher einen Holzschnitt für Augsburg und weiter einen für Eßlingen geliefert.

Ebenso verhält es sich mit der umfangreichen Tätigkeit für 1480, die für Baer einen Besuch in Heidelberg auszuschließen scheint. 9 Illustrationen, 3 große Randleisten und 12 kleine Initialen ornamentalen Charakters, das ist das Ganze.

Wie soll man schließlich eine derartige Anmerkung hinnehmen, wie diese: „Für die folgenden Untersuchungen wichtig ist der Umstand, daß L. und B. selbst zugeben, daß Künstler mit dem Namen Mang in Ulm nicht nachweisbar sind, dagegen in Speyerer Urkunden aus dieser Zeit zwei Mang vorkommen"!? Die Speyerer sind doch auch keine Künstler und dazu siegelt der eine unbestreitbar mit dem Petschaft einer Familie aus Augsburg und in dieser Ulm künstlerisch am engsten liierten Stadt wird eine Künstlerfamilie Mang in vier Generationen nachgewiesen. In Ulm ist Heinrich Mang nach der Überzeugung der Verfasser doch nur deswegen nicht auffindbar, weil im Gegensatz zu Augsburg keinerlei einschlägiges Urkundenmaterial vorhanden ist. Daß Heinrich Mang aber um 1500 einen Ulmer Bürger zeichnete, daß, was wir Baer selbst haben finden lassen, 1515 ein Matheis Mang aus einem drei Wegstunden von Ulm entfernten Örtchen zu einem Augsburger Maler in die Lehre getan wird, das sind doch schließlich auch Feststellungen, die gegenüber den beiden Mang der Speyerer Urkunden einiges Gewicht besitzen.

Baer meint, wenn sich der Inhalt der „Studien" als richtig herausstellen würde, „müßten wir alle unsere Anschauungen über das Leben und die Tätigkeit des Hausbuchmeisters einer Revision unterziehen". Die einzig erforderliche „Revision" wäre doch wohl nur die, daß der Hausbuchmeister kein geborener Rheinländer sei. Das hat man aber bis vor 18 Jahren allgemein angenommen und nur die sehr schroff hingestellte Behauptung, daß das Hausbuch für einen Besteller in der Frankfurter Gegend angelegt sein müsse, hat diese schon lange vor Erscheinen der „Studien" als revisionsbedürftig erkannte Ansicht aufkommen lassen. Damals ist sie unter der Fülle neuer Anregungen, die Flechsig bot, gutgläubig hingenommen worden. In den „Studien" ist festgelegt, daß die ältere Meinung doch die richtigere war. Daß es gerade der Urheber der mittelrheinischen Hypothese war, der die Hausbuchmeisterforschung wieder in die nach Überzeugung der Unterzeichneten richtigen Bahnen lenkte, ist vielleicht das erfreulichste in dem von Entgleisungen auf das persönliche Gebiet nicht freien Streit um den Hausbuchmeister.

K. Friedrich Leonhardt.
Helmuth Theod. Bossert.

ANMERKUNGEN:

(1) Auf Angriffe persönlicher Natur soll hier nicht eingegangen werden. — Zur Charakterisierung der Baerschen Arbeit stellen wir lediglich fest, daß Baer neun Seiten einer Zeitschrift benötigt, um uns — nicht zu widerlegen und dabei fast ausnahmslos Resultate bringt, die längst bekannt waren. Daß durch die Berliner (Lanna)-Zeichnung eine zweite Niederländische Reise gefordert wird, daß die

Digitized by Google

Erlanger Zeichnung (mit „h" und „[14]85" signiert) vom Hausbuchmeister herrührt und der Lanna-Zeichnung im Stile nahesteht, war in den „Studien" S. 242 (auch S. 242, Anmerkung 2 und 3) zu lesen. Daß die Alpirsbacher Scheiben nicht von Storck, sondern von Balet dem Hausbuchmeister zugewiesen sind, müßte Baer eigentlich aus dem Stuttgarter Kataloge wissen. Die Beziehungen der Knoblochtser Kalenderinitialen zu den Schnitten Johannes de Gamundia wurden von K. Schorbach und M. Spirgatis (Heinrich Knoblochtser [1888], Einleitung S. 12) klargestellt, das Verhältnis der Drachschen Kalenderinitialen zu denen Knoblochtsers und der Baseler Drucker von Hans Kögler im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde Bd. XI (1909) an verschiedenen Stellen ausführlich erörtert. Das uns der letztgenannte Aufsatz bekannt war, mag Baer aus unseren „Studien" S. 241, Anm. 1, entnehmen.

(2) Vgl. Zeitschr. f. b. K. N. F. XXIII, S. 195.

(3) Daran, daß der andere Schnitt aus Nigers „Meschiah" nichts mit dem Äsopmeister zu tun hat, wird Baer nicht zweifeln.

(4) Schon Nagler wendet sich ausdrücklich gegen die Annahme, daß „Schnitser" Familienname sein könne; „Schnitser ist hier so viel als Formschneider". Ebenso schreibt W. L. Schreiber in seinem Manuel de l'amateur, Bd. V, S. 202, Nr. 5031: „sur la première carte le xylographe a ajouté son adresse de la manière suivante: Insculptum est per Johannē. Schnitzer de Armsheim (Armsheim étant une ville de la Hesse Rhénane)". Daß gerade der Holzschneider ein Interesse haben mußte, seinen Namen anzubringen, lehren die außerordentlichen Maße des Holzschnittes (56,3 × 40,5). In solcher Größe sind wohl Holzschnitte, deren Stock aus einem Stücke besteht, im 15. Jahrhundert äußerst selten; es war also die glückliche Überwindung technischer Schwierigkeiten, die die Signatur des Formschneiders veranlaßte. — Im übrigen scheinen die Zeichnungen der Karten, wie auch ein Teil des Buchschmuckes (die Randleisten), auf italienischen Vorbildern zu beruhen. Gerade die Zeichnung der Windköpfe erinnert in ihrem Vortrage an Florentinisches. Tatsächlich wissen wir wenigstens von der zweiten Auflage (Schr. 5032), die am 21. Juli 1486 mit den nämlichen Holzschnitten bei Johannes Reger in Ulm erschien, daß sie „expensis Justi de Albano de Venetiis" hergestellt wurde. — Auf eine Zusammenstellung von Formschneidernamen, in der Baer noch manches Hierhergehörige finden wird, machen wir aufmerksam. Sie findet sich bei W. L. Schreiber, Holzschnitte aus der Graph. Sammlung zu München, Bd. I (1912), Einleitung, S. 18.

(5) Daß das Abhängigkeitsverhältnis nicht einfach auf direkter Filiation beruht, wird bei der Betrachtung der beiden Kalender sofort deutlich, da in einigen Monatsdarstellungen völlig verschiedene Themen behandelt werden [Gamundia: Januar (Janus); Drach: Geburt Christi; Gamundia: März (im Garten hackendes Mädchen); Drach: Weinstöcke hackender Jüngling; Gamundia: April (pflügender Bauer); Drach: Jüngling beschneidet mit der Sichel einen Weinstock]. Viel eher kommt als Vorlage des Drachschen Kalenders der bei Schorbach-Spirgatis und Weigel erwähnte Kalender von 1473 (dieses Datum ist tatsächlich das einzig mögliche, wenn alle Angaben stimmen, wie ein Blick auf Grotefends [Taschenbuch der Zeitrechnung 1910] Tabelle S. 192 lehrt, in Betracht, der nach den Aussagen Schorbachs dem Knoblochtzer Kalender ähnelte, auch bereits das große „D" mit Geburt Christi aufwies, während bei Gamundia die Darstellungen — abgesehen von ihren ikonographischen Eigenheiten — nicht in D-Initialen, sondern Kreise komponiert sind. Zu erwähnen hat Baer vergessen, daß Schorbach-Spirgatis (Einleitung S. 12) ausdrücklich darauf hinweisen, daß am 3. März des Kalenders von 1473 die „[ver]schiedung Kungund" hervorgehoben gewesen und damit ein Hinweis auf die Bamberger Diözese als Gegend der Herstellung gegeben sei. Baer mag sich bei Grotefend (Bd. II$_1$, 1892, S. 7) von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugen. Einzig und allein in der Bamberger Diözese gehört der Kunigundentag zu den „festa fori", während er in allen übrigen bei Grotefend (Bd. II$_2$, 1898, S. 84) verzeichneten Diözesen keinen besonderen Festgrad besitzt. Für Speyer paßt jedenfalls die Erwähnung des Kunigundentages gans und gar nicht, da dieser Tag weder in seinem Kalender noch in dem von Mainz, dessen Suffragan Speyer ist, verzeichnet wird. — Die Vorlage des Hausbuchmeisters für die Kalenderleiste „Jüngling und Mädchen am Brunnen" kennen wir nun auch. Es ist ein Einzelholzschnitt in der Graph. Sammlung zu München (W. L. Schreiber, Holzschnitte der Graph. Sammlung zu München, Bd. II, erste Hälfte, Nr. 106). — Über die frühmittelalterlichen Illustrationsquellen des Steinhöwelschen Aesop (Katalog XV) hat Georg Thiele (Der illustrierte Aesop in der Handschrift des Ademar [Codex Vossianus], Leiden 1905, S. 25 ff.) interessante Aufschlüsse gegeben. Man vergleiche z. B. Muther, Taf. 43 mit Thiele, Taf. IV, Mitte; „Studien", Abb. 28 mit Thiele, Taf. XII, Mitte; „Studien", Abb. 29 mit Thiele, Taf. XV, unten; Muther, Taf. 47, oben mit Thiele, Taf. VI, oben.

(6) Es ist geradezu auffällig, wie Knoblochtser fast ausschließlich Schnitte, die wir als vom Hausbuchmeister herrührend erachten, kopiert und dabei dem Meister von Ulm nach Urach und weiter nach Speyer in seinen Kopien nachfolgt. Als erstes Werk kopiert er die Sequenzranke (Katalog II), die Ende 1472 entstanden sein muß, nach dem ersten Zustande, wie er uns in Augsburg vorliegt, unter Weglassung der Initiale „A", im Gegensinne und zwar in folgenden Werken: Franciscus Petrarca, Griseldis 1478 (Schorb. 8, Schr. 4915, H* 12819; facs. Schorb. Taf. 15); Jacobus de Theramo, Belial 1481 (Schorb. 12, C. 5812, Pr. 369, Schr. 4286; facs. Schorb. Taf. 21); ferner in folgenden undatierten Drucken: Melusine (Schorb. 7, H 11061, Pr. 366, Pell. 1327, Schr. 4629; facs. Schorb. Taf. 14), Jacobus de Cessolis, Schachzabelbuch (Schorb 8a, C. 1567, Schr. 4274; facs. Schorb. Taf. 17), Aeneas Sylvius, Eurialus & Lucretia (Schorb. 10, H* 242, Pr. 367, Pell. 169, Schr. 3017; facs. Schorb. Taf. 20), Melusine (Schorb. 18, Pr. 375, Schr. 4632; facs. Schorb. Taf. 31). — Als zweites Werk Petrarchas Griseldis (Katalog X) und zwar in zwei Nachdrucken; einer von 1478 (Schorb. 8. Schr. 4915, H* 12819) und einer von 1482 (Schorb. 14, Schr. 4917, C. 4717, Pr. 371). Einige Kopien nach ulmischen Zainerinitialen des Hausbuchmeisters übergehen wir als minderwichtig. Dann folgen drei undatierte Nachdrucke von Aesops Fabeln (Katalog XV), nämlich Schreiber 3021, 3026 (dieser mit der Historia Sigismundae; Katalog XVI), 3029, und zwei selbständige Ausgaben von Leonardus Aretinus, Historia Sigismundae (Schr. 4488 und Schr. 4489; letztere „1482" datiert [vgl. Katalog XVI]). Hierauf wandert Knoblochtser dem Hausbuchmeister nach Urach nach und kopiert zuerst dessen Plenarium (Katalog XXII) in einer undatierten Ausgabe (Schorb. 29, Schr. 4958, C. 2315; facs. Schorb. Taf. 45, wo zufällig genau derselbe Schnitt, wie Studien Abb. 31, in Kopie erscheint); darauf dessen wundervolle „I"-Initiale (Simson mit Löwen; Katalog XXIV). Diese Initiale, die von Knoblochtser in gleichem Sinne ziemlich getreu nachgeschnitten ist, erscheint in folgenden Drucken: Jacobus de Cessolis, Schachzabelbuch 1. Sept. 1483 (Schorb. 40, Schr. 4276; facs. Schorb. Taf. 67), Jacobus de Theramo, Belial 1483 (Schorb. 15, Schr. 4288; facs. Schorb. Taf. 27), Deutsches Plenarium (Schorb. 29, Schr. 4958) und Joh. v. Hildesheim, Leben der heiligen drei Könige (Schorb. 41 u. 42; Schr. 4367 u. 4367a, H* 9401). Endlich kopierte Knoblochtser für seinen Kalender vom 11. März 1483 (Schorb. 39, Schr. 4418, H 9734; facs. Schorb. Taf. 71) einige Initialen des im Herbst 1482 vollendeten Drachschen Kalenders (Katalog XXVI) und vervollständigte so sein Kalenderinitialenmaterial, das er teilweise von einem spätestens 1481 herausgegebenen Kalender, der auf einer anderen Vorlage beruhte, noch übrig hatte. Von dem Kalender von 1481 haben wir durch ein Initial „Janus", das nicht nach dem Hausbuchmeister kopiert ist und wovon sich ein Abdruck in Theramos Belial (Schorb. 12, Schr. 4286, C. 5812) von 1481 findet und durch die nicht nach dem Hausbuchmeister kopierten Initialen des Kalenders vom 11. März 1483 Kunde. Daß das Drachsche Vorbild wirklich erst Ende 1482 entstanden ist, lehrt schon das äußerst sonderbare Datum „11. März 1483" des Knoblochtzerschen Nachdruckes. Knoblochtzer hatte erst nach dem Erscheinen des Drachschen Kalenders (am 1. Januar 1483) den Entschluß gefaßt, dessen Initialen zu kopieren und einen neuen Kalender herauszugeben. Deshalb kam sein

Digitized by Google

Kalender ungewöhnlich verspätet (am 11. März 1483) heraus; man wird uns zugeben müssen, daß das nicht gerade die passendste Zeit ist, einen Kalender für das gleiche Jahr herauszugeben. Tatsächlich ist dieses Datum einer Kalenderherausgabe völlig einsigdastehend. Die Datierung des Speyerer Kalenders auf Ende 1482 wird ferner dadurch bestätigt, daß sich vor 1483 weder in Knoblochtzerschen datierten Drucken, noch in Drucken, die nach den Knoblochtzerschen Kalenderinitialen kopieren, irgendwelche direkte oder indirekte Kopien nach den Speyerer Kalenderinitialen vorfinden, was sicher der Fall sein müßte, wenn der Drachsche Kalender schon soviel früher (wie Baer annimmt: 1479 oder gar 1473!) entstanden wäre.

(7) Genau zu demselben Resultate kamen Schorbach und Spirgatis (Einleitung S. 12): Zweifellos wurde das Knoblochtzersche Kalenderalphabet für den Kalender von 1483, wenn auch nicht gänzlich neu verfertigt, so doch vervollständigt. — Wenn übrigens Baer S. 454 die Knoblochtzerschen Drucke mit Kalenderinitialen schon einmal aufzählt, hätte er sie wenigstens vollständiger aufzählen dürfen. Von datierten Drucken sind es: Jacobus de Cessolis Schachzabelbuch vom 1. Sept. 1483 (Schorb. 40, Schr. 4276) und Jacobus de Theramo, Belial 1483 (Schorb. 15, Schr. 4288). Von undatierten Drucken: Melusine (Schorb. 18); Joh. Andreae, Baum der Sippschaft (Schorb. 20); Matheolus Perusinus, Tractatus de memoria augenda (Schorb. 35) und Äsops Fabeln (Schorb. 37). Noch viel später verwandte Knoblochtzer die Initialen, als er seine Tätigkeit nach Heidelberg verlegt hatte. So in der „Sibylla-Weissagung s. l. e. a." (Schr. 5248, C. 3453). — Sofort nach dem Erscheinen des Knoblochtzerschen Kalenders vom 11. März 1483 kopierte Johannes Prüß in Straßburg die Kalenderinitialen Knoblochtzers und zwar in folgenden datierten Drucken: Johannes von Montevilla, Ritter von 1483 (Schreiber 4801; Initialen für Februar und Mai) und im Martyrologium von 1484 (H° 10874, Schr. 4593). — Unter Benutzung der Knoblochtzer-Initialen und des Drachschen Kalenders entstanden auch eine Reihe von Kalendern in Basel, die Hans Kögler im Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1909 sorgfältig verzeichnet hat, doch ist der früheste vom Jahre 1488. — Über weitere Kalender, die zu den vorgenannten in Beziehungen stehen, mag man bei Kögler oder Schreiber nachsuchen. Solche, die vor 1483 datiert werden könnten, gibt es darunter nicht.

(8) Möglicherweise könnten die Schnitte auch nach Würzburg geliefert sein.

(9) Sehr wahrscheinlich sind die Zeichnungen jedoch in den meisten Fällen vom Künstler direkt auf die Stöcke — ohne Vermittlung einer endgültigen Fixierung auf Papier — gezeichnet worden. Dies ergeht schon daraus, daß bisher unter dem Vorrate deutscher Handzeichnungen (soweit es sich nicht um Kopien nach Schnitten handelt) keine einzige als völlig identisch mit einem ausgeführten Schnitte bezeichnet werden kann. In diesem Sinne ist auch Dürers Signatur auf dem Baseler Holzstock zu verstehen.

Digitized by Google

REZENSIONEN

HUBERT STIERLING, Leben u. Bildnis Friedrichs von Hagedorn. (Mitteilungen aus d. Museum für Hamburgische Geschichte, Nr. 2.) Hamburg 1911. Kommissionsverlag L. Gräfe & Sillem. 102 S., 8°. Mit 5 Tafeln und 8 Textbildern.

MORITZ STÜBEL, Christian Ludwig von Hagedorn, ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1912. Verlag von Klinkhardt & Biermann. 252 S., 8°. 1 Tafelabbildung.

Wenn Hamburg auch während des 18. Jahrhunderts zuweilen durch den großmächtigen Nachbarn Dänemark finanziell recht kräftig in Anspruch genommen wurde, so blieb ihm doch infolge seines Handels die beneidenswerte Macht und Freiheit, die seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Erzeugnissen den nötigen ruhigen Boden gab. Es läßt sich nach den bisherigen Spezialforschungen und dem umfangreichen Hamburger Schriftstellerlexikon oder dem Lexikon Hamburgischer Künstler ungefähr übersehen, welche ansehnliche Stellung auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Poesie, des Theaters und der bildenden Kunst Hamburg damals eingenommen hat und welch bedeutende Männer aus seinen Mauern hervorgegangen sind. Bezeichnend hierfür ist auch, daß ein Mann wie Christian Ludwig von Hagedorn von Wien aus um „Bücher" bittet, weil dort nichts davon zu haben sei (Stübel, S. 17). An der Erschließung des weitverstreuten Materials und seiner Ordnung beteiligen sich heute neben dem Hamburgischen Staatsarchiv und dem Geschichtsverein vor allem die drei großen Staatssammlungen, das Museum für Kunst und Gewerbe, die Kunsthalle (Lichtwarks Schriften!) und das Museum für Hamburgische Geschichte.

Der letzteren Bildungsanstalt verdanken wir das — als 4. Beiheft (2. Teil) zum Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten erschienene — reichillustrierte Werk von H. Stierling. Es trägt uns mitten in das Hamburger Kulturleben der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein, indem es die Persönlichkeit des Dichters Friedrich von Hagedorn unter Betonung aller seiner Beziehungen zu Hamburger Gelehrten und Künstlern klarlegt. Ein reiches, teilweise erst in den letzten Jahren zusammengetragenes Material (z. B. über die Vorgeschichte der Familie und ihren angeblichen Adel) ist hier zuerst planmäßig und geradezu erschöpfend ausgenutzt, zugleich sind die vielen Quellen genau verzeichnet. Hinzu kommt der Vorzug angenehmster Lesbarkeit und Übersichtlichkeit, die ein Namenverzeichnis noch erhöht. Wir verfolgen das Leben des gutmütig heiteren und leichtlebigen Dichters im Zusammenhang mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit, die freilich als solche nicht zum Thema gerechnet ist, und lernen zuletzt sein Bildnis in einer Ausführlichkeit kennen, die zugleich einen unentbehrlichen Beitrag zum Schaffen der Hamburger Maler Balthasar Denner, Jakob Denner und D. van der Smissen darstellt. Nach einer Abhandlung über geplante Hagedorndenkmäler in Harvestehude, der lieblichen Alstergegend Hamburgs, folgt noch der Abdruck einiger wesentlichen Quellen zur Familien- und Lebensgeschichte, des Stammbaums der Anna Maria von Hagedorn, mehrere Briefe, eines Kontraktes über die Herausgabe der „Privilegierten Hamburgischen Anzeigen" (1737) u. a. m. — So stellt auch dieser an sich bescheidene Beitrag des Museums für Hamburgische Geschichte dem allbekannten Fleiß und der Arbeitsamkeit der Hamburger Beamten ein treffliches Zeugnis aus.

Aus der Stierlingschen Arbeit geht schon mit Deutlichkeit der Wert des Briefwechsels zwischen Friedrich von Hagedorn und seinem Bruder Christian Ludwig hervor. Dieser Briefwechsel — Friedrichs Briefe sind allerdings teilweise wegen unangenehmer familiärer Bemerkungen von dem diplomatisch vorsichtigen Bruder vernichtet worden — bildet eine Hauptquelle für M. Stübels Lebensbeschreibung „Christian Ludwigs von Hagedorn", vor allem soweit sie dessen Sammlertätigkeit angeht. Es ist ein sorgfältig durchgearbeitetes, für die Geschichte der Diplomatie, des Sammlerwesens und Kunsthandels äußerst wichtiges Buch, eine Arbeit auf dankbarem, wenig betretenem Boden. Der Verfasser hat die von ihm benutzten Quellen an der Spitze jedes Kapitels zusammengestellt. Der Inhalt wird durch kürzere oder längere Ausschnitte aus Hagedorns Berichten und Briefen belebt und für weitere Studien benutzbarer gemacht, wobei der Verfasser nicht gezögert hat, die alte — in diesem Falle freilich wenig charakteristische und darum nur störende — Orthographie wegzulassen. Wir erhalten auf diese Weise einen vortrefflichen Einblick in die seltsame Art der alten Diplomatie, in die eifersüchtige Methode, alle Diplomaten durch beigeordnete Personen oder gar Untergebene, wie umgekehrt, kontrollieren zu lassen und dabei Bediente auszufragen. So begleiten wir den

Digitized by Google

jungen sächsischen Legationssekretär nach Kassel und Wien und hören weiter von seinen Schicksalen in Mainz und am Hofe des Kunstfreundes Karl Theodor in Mannheim, in Bonn, Frankfurt und Dresden, wo er endlich als Galeriedirektor der Künste den befriedigenden Posten erhält.

So inhaltsreich alle diese Lebensabschnitte schon durch den geselligen Verkehr und die feinen Beobachtungen des oft hart zurückgesetzten Diplomaten werden, hat es der Verfasser doch verstanden, überall noch die kunstgeschichtlich bemerkenswerten Einzelheiten einzuschieben und gebührend hervorzuheben. Das gesamte Sammlerwesen und Kunstleben der frühen Rokokozeit spiegelt sich in dem Kunstfreund Hagedorn wieder, der im Wien Karls VI. Gelegenheit hat, den Grund zu einer Gemäldesammlung zu legen. Den Rat einiger Künstler, wie des Malers Querfurt, nutzt er geschickt bis zur Grenze seines persönlichen Geschmacks aus, der ihn — verbunden mit etwas instinktiver Spekulation — bestimmt, vor allem moderne Meisterwerke zu erwerben und daneben vornehmlich alte holländische Landschaften. Sein Programm (S. 22) ist nicht uninteressant: „Ich ahme den Liebhabern älterer Zeit nach, die ihrer Zeit lebende Meister malen ließen, dero Stücke jetzt antiques heißen. Ich begehre auch nicht die Bilderhändler zu bereichern, sondern jetzt lebende rechtschaffene Künstler, zur Vermehrung der Kunstwerke, auch ohne meinen Nutzen, zu üben. Diese beten noch jetzt um ihr tägliches Brot, welches dem alten abgelebten Meister nicht mehr zu statten kommt." Echt zeitgemäß ist ferner die Art, den Kunstgenuß stets durch philosophische Erwägungen zu lenken. Dadurch, daß Hagedorn sich ganz auf das Gebiet seiner Sachkenntnis beschränkte, auch stets auf Erhaltung und Güte des Kunstwerkes acht gab, wurde es möglich, eine fein ausgewählte, von vielen Fürsten und Ministern bewunderte Sammlung zusammenzubringen. Einige charakteristische und deshalb allgemein interessierende Nebenepisoden, z. B. die Geschichte eines lustigen Sammlerkniffs, von dem Hagedorn erzählt (S. 22 bis 23), hat der Verfasser mit Recht in die Biographie einbezogen. Weiter liefert das Buch wertvolle Beiträge zur Geschichte des damals zuerst blühenden, internationalen Kunsthandels durch ehemalige Maler (Morell in Hamburg!) und des Fälscherunwesens. Endlich ist es für die Geschichte einiger großen Sammlungen (Cassel, Düsseldorf, Dresden) und für zahlreiche zeitgenössische Künstler wichtig, die zusammen mit anderen erwähnten Persönlichkeiten in einem Namenverzeichnis kurz biographisch aufgeführt werden.

Die letzten Kapitel behandeln Hagedorns Sammlung, die er selber genau beschreibt, und ihr trauriges Geschick (sie kam durch Betrug statt an die Wittenberger Universität nach Dänemark und verbrannte), außerdem seine wissenschaftlichen Arbeiten. Im übrigen kann auf den vielseitigen Inhalt des Buches auf Hagedorns eigene Radierungen (S. 76), auf seinen ästhetischen Sinn, z. B. in seiner Kleidung (S. 96), oder auf Goethes Besuch (S. 154) nicht eingegangen werden; es genügt, das Buch noch einmal nachdrücklich als eine beachtenswerte Quelle für ein Gebiet zu nennen, das in jüngster Zeit (z. B. V. Scherer, „Deutsche Museen", Jena 1913) größere Wertschätzung gewonnen hat. Dem durch den Verlag einfach modern ausgestatteten Werke ist das Bildnis Hagedorns vorangesetzt. Raspe.

EDUARD FLECHSIG, Sächsische Bildnerei u. Malerei. III. Lieferung: Chemnitz und Zwickau. Aus den Schriften der königl. sächs. Kommission für Geschichte. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1912.

Die Prüfung dieser Mappe weckt die Empfindungen, denen ich beim Erscheinen des ersten und des zweiten Heftes dieser Publikation Ausdruck hier gegeben habe: Bewunderung für die zähe Arbeit des Herausgebers und Bedauern, daß der systematisch bearbeitete Boden sich als so unergiebig erweist.

Wieder spannt die Zeitbegrenzung auf dem Titel „vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation", das Interesse; die Mappe mit ihren 37 Lichtdrucken enthält aber nur Altarbilder, die, etwa gleichzeitig, zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Flechsig widmet diesen Dingen gründlichstes Studium, was um so dankenswerter ist, wie ohne seine Ausdauer das Material der beschränktesten Lokalhistorie ausgeliefert bleiben würde.

Als diese Altarmalereien ausgeführt wurden, war Lukas Cranach schon in Wittenberg tätig. Das Verhältnis ist nicht so, daß etwa sächsische Vorstufen zu Cranachs Kunst bekannt würden, auch nicht so, daß frühe Anregungen von Cranach her deutlich würden: eher Parallelerscheinungen. Wie Cranach aus Franken kam, ist von vornherein anzunehmen, daß die in Zwickau, Annaberg und Chemnitz beschäftigten Maler und Bildschnitzer eingewandert waren oder doch eine Lehrzeit außerhalb des sächsischen Landes hinter sich hatten. Stilzusammenhänge mit Franken und mit Bayern sind überall zu spüren.

Digitized by Google

Die Mappe enthält 16 Lichtdrucke mit dem Altarwerk von Ehrenfriedersdorf (um 1510), eine einzelne Tafel, die dem Geschichtsverein zu Chemnitz gehört und offenbar von derselben Hand herrührt wie die Bilder in Ehrenfriedersdorf. Der von Flechsig anderswo in sächsischen Kirchen wiedererkannte Bildschnitzer führt die Initialen H W (?), der Maler aber ist vermutlich ein zu Annaberg urkundlich nachgewiesener Hans von Köln. Widersprechen muß ich nur der Beobachtung, daß „niederländischer Einschlag" zu bemerken sei. Dies würde ja zu der Herkunft des Malers passen; soweit ich aber nach den Abbildungen urteilen kann, kommt seine Kunst vom Süden und nicht von Köln her.

Auf der Auktion Weber in Berlin wurde für das städtische Kunstgewerbemuseum zu Leipzig eine Tafel mit der Madonna und der hl. Magdalena erworben. Auf den Rat Flechsigs hin, der hier sehr richtig die Hand eines tüchtigen, zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Zwickau tätigen Malers erkannte. Unsere Mappe bringt auf den Blättern 18 bis 37 einen wesentlichen Teil dessen, was Flechsig diesem Meister zuschreibt, außer der Weberschen Tafel einen Altar in der Begräbniskapelle zu Buchholz, Bilder aus der Annenkirche zu Annaberg und ein vielgliedriges Altarwerk in der Katharinenkirche zu Buchholz.

Von den beiden Persönlichkeiten, die wir aus der Mappe kennen lernen, ist der Maler von Ehrenfriedersdorf mit seinem starken, bäuerisch-dumpfen Temperament fesselnder als der Zwickauer, der, in der Erfindung recht kümmerlich, alle Wirkung mit einigen hübschen Frauenköpfen erreicht.

Max J. Friedländer.

MACHMAR, Die Tragheimer Kirche zu Königsberg i. Pr. Eine bau- u. kunstgeschichtliche Studie. (Heft 153 der Studien zur deutschen Kunstgesch.) Straßburg 1912, Heitz & Mündel.

Die kleine Tragheimer Kirche, als einschiffiger gotischer Hallenbau 1632 errichtet, 1707 jedoch wegen Baufälligkeit bis auf den Turm abgebrochen und im Barockstil auf der Grundlage eines griechischen Kreuzes neu aufgeführt, mußte zum dritten Male 1784, nach einem vernichtenden Brande, fast von Grund auf wieder ausgebaut werden. Der jetzige Grundriß und die äußere, die räumliche Wirkung bedingende architektonische Ausgestaltung des Aufbaus gehen auf die Pläne des Königlichen Baudirektors Schultheiß von Unfriedt zurück, der den Bau der zweiten Kirche leitete; die innere Ausgestaltung, in schlichten aber sehr eindrucksvollen klassizistischen Formen, stammt von 1784, so daß sich nur noch im Turm — nach Machmars Untersuchungen an Stelle eines solchen von wesentlich kleinerer Lichtweite 1685—90 aufgeführt — die Tradition des ursprünglichen gotischen Backsteinbaus von 1632 erhalten hat. Der ehemalige Helm des Turms, in Form einer welschen, vom Viereck ins Achteck überleitenden Doppelhaube mit Spitze, Knopf und Doppelkreuz, ist seit dem Wiederausbau im Jahre 1784 durch ein einfaches Zeltdach ersetzt. So provisorisch diese Lösung auch scheinen mag, so kann man doch nicht behaupten, daß sie den einheitlichen Charakter der Gesamtsilhouette störend beeinflusse; doch mag ein Ersatz des Provisoriums durch den ursprünglichen schlanken Barockhelm, wie der Verf. ihn empfielt, eine zweifellos würdigere Lösung der Turmbedachung darstellen.

Der Schwerpunkt der Studie Machmars beruht in der fachmännisch exakten, manche gute Bemerkung enthaltenden Baubeschreibung, die eine Reihe trefflicher, zum großen Teil selbstgefertigter Aufnahmen veranschaulichen hilft. Im übrigen erhebt sie sich nicht wesentlich über das Niveau und die Kompetenz einer gediegenen Jubiläumsschrift von nur lokaler Bedeutung. Der bloße Nutzbaucharakter des kleinen Monuments; das durchaus handwerklich-virtuose Gepräge der architektonischen, plastischen und sonstigen Ausstattung; die kunstgeschichtliche Unbedeutendheit der am Bau beteiligten Architektenhände konnten auch keinen Ausgangspunkt für eine kunstgeschichtliche Würdigung in generellem Sinne bilden. Gleichwohl zeigt sich der kunstwissenschaftliche Firnis in der Studie Machmars denn doch zu dünn aufgetragen. Es hätten, um den Untertitel einer kunstgeschichtlichen Studie zu rechtfertigen, wenigstens die entscheidendsten Hinweise auf die Entwicklung der in Betracht kommenden baugeschichtlichen Elemente nicht fehlen dürfen. So hätte die Erörterung der Geschichte des Schultheiß von Unfriedtschen Baus, unter Heranziehung der hierfür typischsten gleichzeitigen Monumente des deutschen Nordens, zu einer kunstgeschichtlichen Würdigung des protestantischen, unter französisch-holländischem Einfluß stehenden Barock dankbaren Anlaß geboten, wobei namentlich die Entwicklung des Grundrisses zur griechischen Kreuzform in ihren innern und äußern Bedingungen in den Mittelpunkt der Darstellung zu rücken gewesen wäre. Scheidet man die Abschnitte über die Grabinschriften, über die plastischen und kunstgewerblichen Arbeiten, ferner die Dokumente

Digitized by Google

über die Schicksale des Monuments, die für die Architekturgeschichte keinen, für die Kulturgeschichte nur geringen Wert haben, mitsamt der gänzlich uninteressanten Liste der seit Gründung der Kirche beamteten Geistlichen und Kantoren aus Machmars Buche aus, so bleibt gerade soviel übrig, als sich in einen größern, auf die Veröffentlichung etwa in der „Denkmalpflege" zugeschnittenen Aufsatz hätte fassen lassen; und auch der Propaganda für die Neubehelmung des Turms, die der praktische Hauptzweck der Schrift zu sein scheint, hätte dieser bescheidenere Rahmen vollauf genügt. Ist auch einzelnes, wie die mit zeitgenössischen Auslegungen versehene Aufzählung der zahlreichen symbolischen Malereien, die die getäfelte (?) Decke des ersten Baus (1632) zierten, kunstwissenschaftlich verdienstlich und dankenswert, so können weder der unleugbar flott und geschmackvoll gearbeitete, aber den Dutzendprodukten seiner Zeit angehörende Altar von 1792 mit seinem kunstgeschichtlich wertlosen Gemälde, noch die Kanzel von 1784, noch die geringfügigen Stücke des Kirchenschatzes aus dem 17. Jahrhundert, noch gar die paar Grabsteine aus derselben Epoche Anspruch auf ein allgemeines, kunstgeschichtliches Interesse erheben. So schätzbar die Studie als fleißiger Lokalbeitrag auch ist, so wäre es im Interesse des fachwissenschaftlichen Niveaus der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte" doch nicht zu wünschen, daß derartige Spezialfälle eine Flut ähnlicher, kunstwissenschaftlich richtungsloser Baubeschreibungen nach sich zögen.

Otto Hoerth.

GEORG LEIDINGER, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Heft II: Flämischer Kalender (cod. lat. 23638). Riehn & Tietze, München.

Dem ersten Heft dieses großangelegten Unternehmens, über das an dieser Stelle (V., S. 387) schon berichtet wurde, ist schnell das zweite gefolgt. Wie um die Grenzen des ganzen in Frage kommenden Gebietes nach allen Seiten abzustecken, hat man unmittelbar an die Prachthandschrift aus der Frühzeit der Miniaturenkunst eines ihrer spätesten Erzeugnisse angeschlossen, an die monumentalen Bilder der evangelischen Geschichte die genrehaften Kalenderillustrationen, an die nahrhafte Kost des Kunsthistorikers von Fach den schönsten Leckerbissen für den Liebhaber. Hier muß vor allen Dingen betont werden, wie die vollendete Autotypie der Firma F. W. Ruhfus in Dortmund die zartesten malerischen Reize des Originals in unübertrefflicher Weise widergibt; mit gerechtem Stolz dürfen wir diese Leistung einer deutschen Kunstanstalt neben die Lichtdrucke halten, in denen vor etwa Jahresfrist in England ein Verwandter unseres Kalenders, das sog. Golf-Book des British Museum, als Freundes- und Schülergeschenk an Sir George Warner, veröffentlicht wurde. Die technische Vollendung erhebt diese Handschriftenpublikation über alles, was bisher auf diesem Gebiet in der gleichen Preislage geleistet worden ist. Die unbedingte Zuverlässigkeit der Reproduktion, die schlechterdings alles mitteilt, was sich in Schwarz und Weiß von farbigen Dingen überhaupt sagen läßt, sichert dem neuen Unternehmen einen Ehrenplatz unter allen Veröffentlichungen im Dienste unserer Wissenschaft. Der Text ist auch diesmal der Illustrationsleistung ebenbürtig; er berichtet erschöpfend über die Geschichte der Handschrift und über die kunsthistorische Erforschung des Denkmälerkreises, in den sie hineingehört: der Brügger Miniaturenkunst in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Er nimmt aber noch bestimmter als im ersten Heft Stellung zu den Problemen und führt die Forschung ein gutes Stück weiter.

Die Handschrift ist ein Fragment: sie enthält nur den Kalender mit 12 umrahmten Textseiten und ebensovielen Vollbildern und zwei selbständige Bilder der Erschaffung der Eva und der Sintflut. Es läßt sich nicht sagen, ob sie jemals vollständig war; ihre Geschichte kann nur bis 1619 zurückverfolgt werden. Der Stil verweist die bedeutenden Miniaturen in den allgemeinen Umkreis des Breviarium Grimani, vor allem aber in die unmittelbare Nähe der berühmten Heures de Hennessy in der Brüsseler Bibliothek. Leidinger führt die Vergleichung der Kalenderbilder in München und Brüssel bis in die feinsten Züge durch und konfrontiert sein Objekt alsdann mit einer zweiten hierhergehörigen Handschrift, dem vorhin erwähnten Stundenbuch in London mit dem — allerdings wenig glücklichen — Namen The Golf-Book. Das Resultat ist die engste Verwandtschaft dieser drei Erzeugnisse der Brügger Schule, aber zugleich auch die „überragende" Qualität des Münchner Buches. Diese ist auch m. E. unbedingt zu betonen, wenigstens was das Golf-Book anlangt, das ich hier in den Reproduktionen genau zu vergleichen vermag. In allen Punkten erweisen sich die Münchner Bilder als die originalen Arbeiten, von denen die Londoner ihre Motive entlehnen, ohne auch nur annähernd das gleiche Maß künst-

Digitized by Google

lerischer Vollendung zu erreichen. Darum glaube ich auch nicht an die Identität des Künstlers; der Maler des Golf-Book ist ein echter Buchkünstler, der wesentlich dekorativ denkt (das beweist vor allen Dingen die Stilisierung der kleinen Rahmenbildchen auf den Textseiten); in der Münchner Handschrift aber haben wir Werke vor uns vom reinsten malerischen Charakter, die in der Ursprünglichkeit der Erfindung in den landschaftlichen Teilen und der ganz und gar bildmäßigen Durchführung sich ebenbürtig neben die Tafelmalerei stellen und, wie mir scheint, eine sehr wichtige Etappe in der Entwicklung der niederländischen Landschaftskunst der Zeit bedeuten: die direkte Vorstufe für die Kunst des großen Pieter Brueghel. — Die Personalfrage bleibt also bei so grundsätzlichen Qualitätsunterschieden wohl am besten vorerst aus dem Spiel: der Name des Simon Bening könnte den Münchner Miniaturen keinen höheren Ruhm verleihen, als die ihnen innewohnenden künstlerischen Werte es tun, die uns diese Veröffentlichung zum ersten Male offenbart.

Vitzthum.

MORITZ DREGER, Joseph Führich. Herausgegeben im Auftrag des k. k. Unterrichtsministeriums in Wien. Wien 1912. Artoria & Co. Textband in 4°, 255 S. mit 44 Abb. Tafelband mit 60 Tafeln in Folio.

Es bestand, nach der Aussage des Verfassers, ursprünglich die Absicht, in dieser dritten Publikation, die das Wiener Unterrichtsministerium dem Andenken österreichischer Künstler widmet, die ganze Reihe der wichtigeren religiösen Maler Österreichs aus dem 19. Jahrhundert zusammenzufassen. Im Laufe der Arbeit stellte sich dann indessen heraus, daß das Material, das allein für den bedeutendsten der Reihe, für Führich, zutage trat, groß, neu und aufschlußreich genug sei, um eine Führich-Monographie darauf zu gründen. Dieses neue Material bestand aus der gereinigten Selbstbiographie, aus den erhaltenen Teilen der Familienchronik, die von Führichs Vater herrührt, und endlich aus bisher unveröffentlichten Korrespondenzen und Erinnerungen Führichscher Schüler. Aus diesem Material ergab sich ungezwungen eine Dreiteilung: an den Anfang kam die Familienchronik, eine Art Urgeschichte der Führichs, die indessen bis in die ersten zwanziger Jahre Joseph Führichs reicht, die Mitte nimmt die Selbstbiographie ein, die Führich im 40. Jahre für Klars „Libussa" schrieb, und den Beschluß bildet die Erzählung der späteren Führichschen Entwicklung. Durch diese Dreiteilung kommt indessen eine Unruhe und Unökonomie in die Darstellung: der Leser wird im ersten Teile auf Dinge verwiesen, von denen er erst im zweiten genaueres erfährt, und so zu einem öfteren, sehr beunruhigenden Hin- und Herspringen genötigt.

Vielleicht ist es durch die Art dieses Materials veranlaßt, daß von den beiden Wurzeln jedes künstlerischen Schaffens in dieser Biographie nur die psychologische zutage tritt, diese allerdings mit einer seltenen Ausführlichkeit und Vertiefung. Daneben freilich bleiben die formalen Wurzeln dieser Kunst ganz im Dunkeln, und nur ganz beiläufig wird einmal ein Wort laut über die Färbung der frühen Bilder oder über den Einfluß eines englischen Schabblattes auf eine Jugendarbeit Führichs. Es bleibt im übrigen dem Leser überlassen, an der Hand der wenigen mitgeteilten väterlichen Arbeiten sich eine Vorstellung von dem Einfluß zu bilden, den die typisch barocke Technik dieses Landmalers, der Bilder von einer naiv-pragmatischen Darstellungsart herstellte, auf die Formengestaltung des Sohnes genommen hat, und der meiner Empfindung nach ebenso wichtig war, wie die Eindrücke des Hauses und der Gefühlswelt des alten Wenzel Führich. Die Illustrationen sind übrigens sehr gut gewählt, wenn natürlich auch nicht genug bedauert werden kann, daß die Bilder der Villa Massimi nicht für eine Reproduktion zugänglich waren. Desto glücklicher war es, öfter die vorbereitenden Blätter an Stelle der endgültigen Ausführungen zu geben. Bei Führich wie bei allen Nazarenern, überhaupt bei jeder Kunstart, die an Stelle der Natur eine falschverstandene Idealität setzte, sind die Skizzen an Qualitätswert den ausgeführten Stücken meist erheblich überlegen. Die Ausführung der Illustrationen, wie überhaupt der Publikation, darf mustergültig genannt werden. Selbst die farbigen Stücke kommen den Originalen so nahe, wie man es von einer mechanischen Reproduktion eben erwarten kann.

Eine Biographie Führichs, für den die gute Kunst allezeit die gut-, d. h. christlich-katholisch gedachte Kunst war, ließe sich nicht schreiben vom Standpunkt einer anderen Weltauffassung aus. Und es ist Dreger doppelt hoch anzurechnen, daß er bei aller Liebe zu seinem Helden und obgleich er wohl in den wichtigen Punkten mit ihm übereinkommt, es doch nicht unternimmt, alle Schrullen dieser ultramontanen Beschränktheit zu rechtfertigen, die in jeder anderen Anschauung nur Böswilligkeit und Verstocktheit sah. Hat man an dem schönen Buche etwas Prinzipielles auszu-

Digitized by Google

setzen, so ist es, daß die symptomatische Bedeutung, die dieses Künstlers Entwicklung für die Entwicklung der gesamten deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts hat, nicht klar genug ausgeprägt wird. Führich war so gut der Erbe jener unabgerissenen Tradition bildender Kunst, die von der Renaissance zum Barock führte, wie es Wilhelm Schadow war, und er vollzog, für die Romantik optierend, so gut den Bruch mit dieser Tradition wie jener, und versuchte ebenso an die Stelle lebendiger Fortbildung des bestehenden die Belebung einer Vergangenheit zu setzen, die noch dazu in ihren Grundbedingungen falsch begriffen wurde. Denn niemand hat die Meister des deutschen und italienischen Quattrocento so gründlich mißverstanden wie die Brüder von S. Isidoro und ihre literarischen Wortführer. Daß in dem Buche auch sonst noch einiges Anfechtbare steht — und zu dem Anfechtbarsten gehören die Ausführungen über „Kindlichkeit" in den Aufzeichnungen bildender Künstler — darf nicht verschwiegen werden; desgleichen nicht, daß Dreger denn doch zu wenig davon spricht, wie der Grund für die Stagnation Führichs und für die geringe Wirkung auf Zeitgenossen und Spätere in der einseitigen Auffassung der Kunst als einer Angelegenheit des Gemütes zu suchen ist, und in jenem Idealismus, der in der Modellbenutzung wie in der Farbe und im Malen überhaupt bereits den Teufel des Materialismus witterte.

Indessen sind das geringe Fehler, die nicht an die großen Vorzüge des Buches heranreichen, das mit exemplarischer Liebe und Vertiefung geschrieben ist, und das zudem in seinem ersten Drittel entzückende Bilder aus dem häuslich-frommen Leben einer kleinen böhmischen Familie aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts entrollt.

H. Friedeberger.

Klassische Baudenkmäler Griechenlands. — Kupferdrucke großen Formates nach neuen Aufnahmen der königl. preuß. Meßbildanstalt zu Berlin. Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin. Zweite Serie, 10 Blatt à M. 40.—.

Im Auftrage der königl. griechischen Regierung wurde von der Meßbildanstalt zu Berlin eine große Anzahl von photographischen Aufnahmen antiker und mittelalterlicher Bauwerke in Griechenland hergestellt, die in Berlin und Rom, wo sie in Ausstellungen zuerst gezeigt wurden, solchen Beifall fanden, daß die Photographische Gesellschaft eine Anzahl in größerem Format als Kupferdruck zur Ausgabe brachte. Wie die erste dieser aus je 10 Blatt bestehenden Serie allen Erwartungen entsprach, so kann auch die soeben erschienene zweite Serie als ausgezeichnet angesprochen werden. Alle Bilder sind klar und deutlich in der Wiedergabe, wie namentlich auch infolge des mit Sachkenntnis gewählten Aufnahmepunktes instruktiv, und für das Verständnis der vorgeführten Bauwerke bedeutungsvoll.

Von athenischen Bauwerken ist es vor allen Dingen der Tempel der Athena-Nike auf der äußersten Kante des Akropolisfelsens, der mit der weiten attischen Landschaft und einem Teil der modernen Stadt im Hintergrunde ein prächtiges Bild abgibt. Von Delphi werden der Athenabezirk und der heilige Weg mit dem Sibyllenfelsen in je einem Blatt vorgeführt, und von Olympia eine entzückende Gesamtansicht. Das Theater von Epidauros und der Apollontempel von Korinth geben mehr architektonisch interessante Einzelheiten, während das Gesamtbild von Korinth die große Ebene erkennen läßt zu Füßen von Akrokorinth, dessen Felsen majestätisch aus der Umgebung emporsteigt. Landschaftlich am schönsten, wenn auch historisch weniger bedeutungsvoll, ist die Ansicht von Kalambaka, wo zwischen steilen Felswänden hindurch der Blick über die weite Ebene schweift und übers Meer bis zu den hochaufragenden Bergketten des gegenüberliegenden Ufers.

Wer sich in Erinnerung an einen Aufenthalt auf klassischem Boden oder in stiller Verehrung für die ausgezeichneten Baudenkmäler der Antike eine gute Abbildung über seinen Schreibtisch hängen will, der braucht jetzt nicht mehr zur Photographie zu greifen, dem seien diese Kupferdrucke bestens empfohlen. A. Köster.

ALFRED GOLD, Johann C. Wilck. Ein Maler des deutschen Empire. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1912.

Die hier kurz zu wertende Arbeit entstammt jenem Gebiete der Kunstgeschichte, von dem wir wünschen möchten, daß es in der Folge öfters von den Kunsthistorikern betreten würde, die um ein Thema für ihre Doktordissertation verlegen sind. Und wie Kerns verdienstvolles Buch über Blechen, Auberts Werk über Runge und ähnliche Arbeiten dankt auch diese Monographie ihre Entstehung der Tschudischen Jahrhundertausstellung. Denn dort erschien der längst vergessene Mecklenburgische Künstler zum erstenmal vor der breiten Öffentlichkeit mit jenem meisterlichen und

Digitized by Google

doch so seltsam intim und persönlich ansprechenden Bildnis des Barons Rohrscheidt (das dem Buche als Titelbild vorangestellt wurde) und weiter mit der Darstellung der Schweriner Schloßinsel und dem amüsanten Einzugsbild Friedrich Franz I. in Schwerin, d. h. jenen drei Werken, die uns bisher als authentische Arbeiten von diesem vergessenen Meister überkommen sind. Alfred Gold, den man ja seit langem als feinsinnigen Kunstschriftsteller und langjährigen Mitarbeiter der „Frankf. Ztg." kennt, nennt diese erste Begegnung mit Recht ein künstlerisches Erlebnis und man versteht daher sehr wohl, daß er sich gerade dieses Thema für seine verspätete Promotion gewählt hat.

Ist es dem Verfasser auch nicht gelungen, im Verlauf seiner Untersuchung das karge Oeuvre noch um andere Werke zu bereichern, so darf man ihm doch für seine Arbeit aus zweifachem Grunde aufrichtig dankbar sein: erstens weil sie zum mindesten kulturgeschichtlich unsere Kenntnis von der deutschen Kunstströmung um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert ungemein vertieft, dann aber auch, weil die um das Thema Wilck konzentrierten literarischen Betrachtungen und archivalischen Forschungen im einzelnen zu bedeutsamen Resultaten hingeführt haben. In diesem Sinne greift die rein kunstgeschichtliche Entwicklung des Problems unmittelbar in die große Zeitepoche hinein, die der Schweriner Hofstipendiat durch seine Lehr- und Wanderjahre berührt und eben damit wird auch das Buch selbst zu einer ungemein fesselnden Lektüre, die auf jeder Seite Neues darzubieten hat.

Schon die im ersten Kapitel veröffentlichten Urkunden, die auf das mecklenburgische Milieu unsagbar amüsante Streiflichter werfen, dann die im nächsten Abschnitt Dresden gewidmeten Betrachtungen, wo Wilck bei G. B. Casanova Schüler ist, seine Reisen nach Wien usw., geben unverfälschtes Zeitkolorit und auch die Art, wie die ferneren Lebensschicksale des Künstlers sich im großen in der deutschen Kultur widerspiegeln, erweitern das eigentliche Thema in einer geradezu mustergültig disziplinierten Weise. Was zwischendurch an rein ästhetisierenden und kunstkritischen Erörterungen eingeflochten ist, z. B. Wilcks Verwandtschaft mit Goya, verrät den Verfasser als einen klug abwägenden Denker, der bei aller Freude am Stoff doch sehr wohl auch die Distanz der Zeit und ihres künstlerischen Wollens abzuschätzen weiß und dessen reifes Urteil nirgends die Mäßigung vergißt. Gerade in der Art, wie Gold die Schwierigkeiten der kunstgeschichtlichen Wertung fühlt, wie er andererseits aber auch alle Paradoxe einer Übergangszeit klarzumachen versucht, verrät sich Reife des Geschmackes und eine für ähnliche Arbeiten vorbildliche Methode der kunsthistorischen Forschung.

So gehört das fesselnd geschriebene Buch, das einen innerlich spröden Stoff lebenswarm zu gestalten weiß, zu den besten Arbeiten, die uns seit langem auf diesem Gebiet beschieden wurden und wir wollen nur hoffen, daß der Verfasser, der sich wie selten jemand intensiv in eine Zeit hinein gelebt hat, auch in der Folge noch weiter Gelegenheit findet, ähnlich der Kunstwissenschaft neue Dokumente zu erschließen. Georg Biermann.

FRITZ HIRSCH, Das sogen. Skizzenbuch Balthasar Neumanns. (Beiheft 8 zur Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. 1912.)

In der Würzburger Universitätsbibliothek liegt ein Sammelband von Zeichnungen aller Art, die bisher zumeist als eigenhändige Entwürfe Neumanns angesehen wurden, anscheinend mit gewissem Recht, da ein Blatt seine eigenhändige Unterschrift trägt und die Mehrzahl Bezug auf das Würzburger Schloß hat. Hirsch gibt ein eingehendes Verzeichnis all dieser Zeichnungen, die teilweise in zahlreichen Ausschnitten auf eine Seite geklebt sind, und behauptet und begründet dann ausführlich und überzeugend folgendes: Die eigenhändig signierte Zeichnung ist eine gewöhnliche Werkzeichnung, wie solche noch eine ganze Reihe in der Bibliothek und in dem sogen. Skizzenbuch der Eckert-Sammlung im städtischen Museum zu Würzburg sich befinden. Dieses eine Blatt ist zudem allen anderen Zeichnungen unähnlich, die wiederum in den verschiedensten Manieren und von den verschiedensten Händen ausgeführt sind. Zweifellos eigenhändig ist dagegen die Zeichnung einer Kutsche, die einem Briefe Neumanns aus Versailles an den Fürstbischof von Würzburg beigelegen hat; diese ist zwar technisch ausgezeichnet, aber künstlerisch recht nichtssagend, so daß man aus ihr schließen darf, Neumann sei gerade kein besonders guter Zeichner gewesen. Seinem ganzen Werdegang nach — Stückgießer, Feuerwerker, Artillerist — ist das auch nicht weiter verwunderlich; die herkömmliche Ansicht, daß Neumann alle Details bis zum Schlüssel herab selbst entworfen hat, ist irrig, und wir müssen annehmen, daß seine Hilfskräfte, die Maler Byss und Lunenschloß, der Schlosser Ögg und andere nicht nur ausführend, sondern auch entwerfend tätig waren; Byss hatte sich schließlich sogar bezüglich der Innendekoration eine ziemlich selb-

Digitized by Google

ständige Stellung neben Neumann errungen, auf ihn mag auch ein großer Teil der flotten Entwürfe im Skizzenbuch zurückgehen. Neumanns Ruf als Dekorateur ist nicht haltbar; er bleibt der große Baumeister, der den Rohbau den Dekorationskünstlern überlieferte.

Diesem wertvollen Beitrag zur Charakteristik des Meisters sind Gedanken zur Philosophie der Baukunst angereiht, die allerdings zum Teil in recht losem Verband mit dem ursprünglichen Thema stehen. Die übliche Einteilung jeder Kunstperiode in Frühzeit, Blütezeit, Verfall gefällt Hirsch nicht und er möchte statt dessen eine A-Periode setzen, die neue Werte prägt, und eine B-Periode, die sich in vorhandenen Werten auslebt; die erste ist stagnierend, die zweite revolutionierend und jede fühlt sich im Gegensatz zur vorhergehenden Periode. Unabhängig von dieser Periodenteilung zerfällt die Architektur noch in Raumschöpfung und Formenschöpfung. Neue Arten der Raumschöpfung gibt es nur wenige und eine Art umfaßt oft mehrere Phasen der Formenschöpfung.

Eine Reihe guter Lichtdrucke sind dem Buche beigegeben. Burkhard Meier.

AUG. L. MAYER, Murillo. Des Meisters Gemälde in 287 Abbildungen. (Klassiker der Kunst, Bd. 22.) Stuttgart 1912, Deutsche Verlagsanstalt. Preis geb. M. 12.—.

In rascher Folge erscheinen die Bände der „Klassiker der Kunst", die ja längst zu einer Unentbehrlichkeit geworden sind für den Kunsthistoriker und den Kunstfreund. Wenn ich aber die Reihe der Bände rückwärts durchsehe, will mir scheinen, als ob die Güte der Reproduktion in den letzten Bänden gegen die früheren nachsteht an Schärfe und Kontrastreichtum.

Der vorliegende Band publiziert Murillos Gemälde in drei Gruppen: Religiöse Gemälde, Genrebilder, Bildnisse, jede in sich chronologisch geordnet. Der Text ist knapp und prägnant, besonders treffend scheint mir, was Mayer über Murillos Stellung in der spanischen Kunstentwicklung sagt. Die kritischen Bemerkungen zu den einzelnen Bildern verraten einen großen Fleiß und eine genaue Kenntnis des Materials. Im Ganzen eine vorzügliche Arbeit, die sich den besten Bänden der Serie würdig zur Seite stellt. R. Bernoulli.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

Heft 1:

GEORG BIERMANN, Die Gemäldesammlung B. Lippert in Magdeburg. (17 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Ein unbekanntes Porträt Tiepolos. (1 Abb.)

Allgemeine deutsche retrospektive Kunstausstellung 1650—1800, Darmstadt 1914.

Heft 2:

A. FEIGL, Neuerwerbungen der Plastikensammlung des Darmstädter Museums. (24 Abb.)

CARL GEBHARDT, Monticelli. (4 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 4:

KARL SCHEFFLER, Notizen über deutsche Zeichenkunst (25. Ausstellung der Berliner Sezession). (26 Abb., 2 farb. Tafeln.)

JULIUS MEIER-GRAEFE, Handel u. Händler. III.

ANTONIN PROUST, Erinnerungen an Edouard Manet IV. (1 Abb.)

A. ROESSLER, Rudolf von Alt (Gedächtnisausstellung der Wiener Sezession). (4 Abb.)

R. KIESER, Henri Rousseau.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 4:

FRITZ BURGER, Hans Pellar-Darmstadt. (2 Taf., 7 Abb.)

RICHARD STILLER, Majolikafiguren von Bernhard Hoetger. (2 Taf., 11 Abb.)

WILLIAM RITTER, Ballettskizzen v. Léon Bakst, Paris. (1 Taf., 18 Abb.)

CURT PALLMANN, Architekt Alb. Gessner-Charlottenburg. (1 Taf., 23 Abb.)

RUDOLF KLEIN, Zur Psychologie der Mode.

WILHELM MICHEL, Stoffe und Stickereien von Herta Koch. (2 farb. Taf., 17 Abb.)

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 4:

MAX CREUTZ, Die Heilanstalt Pützchen bei Bonn und ein Wohnhaus in Wiesbaden von Bruno Paul, Berlin. (4 Taf., 52 Abb.)

Künstlerische Besuchskarten u. Familiendrucksachen. (30 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 8:

CURT GLASER, Eröffnungsausstellung des Kunstsalons Paul Cassirer, Berlin. (2 Taf., 11 Abb.)

ARNOLD FORTLAGE, Kunst des 19. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz.

CURT GLASER, Die Winterausstellung der Berliner Sezession.

WILHELM WAUSCHER, Die Wandgemälde von Joakim Skovgaard im Dome zu Viborg. (1 Tafel, 10 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 3:

KURT BAUER, Die deutsche Kunst in Rom. (8 Abb.)

Jacob Burckhardts Briefe an einen Architekten.

MAX KUTSCHMANN, Die ostasiatische Ausstellung der Berliner Akademie der Künste. (1 Taf., 22 Abb.)

HANS BERNOULLI, Aus dem Skizzenbuch eines Architekten.

PAUL WESTHEIM, Kunst- und Gesellschaftsordnung.

Otto Ubbelohde (1 Taf., 8 Abb.)

J. F. HÄUSELMANN, Baukünstler und Volkstum. (6 Abb.)

***, Lebkuchenformen des 16. und 17. Jahrhunderts. (18 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 9:

RATHGENS und HASAK, Zur Altersbestimmung des Chorbaues von Groß-St. Martin zu Köln. (1 Abbildung.)

O. DOERING, Die romanischen Malereien in der Kirche von Kloster Gröningen. (4 Abb.)

MAX SAUERLANDT, Das Hewigsglas auf der Feste Koburg. (3 Abb.)

Heft 10:

WILHELM LANGE, Die Willibrordiarche in Emmerich. (1 Taf., 1 Abb.)

WILHELM BOSS, Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Salvatorkirchturms zu Duisburg.

MAX HASAK, Der Baumeister mit den zwei Halbmonden. (1 Abb.)

OSCAR DOERING, Die romanischen Malereien in der Kirche von Kloster Gröningen. Nachtrag.

FRITZ WITTE, Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 2:

J. A. ENDRES, Albrecht Dürer und Nikolaus von Kusa; Deutung der Dürerschen „Melancholia". I. (2 Abb.)

RICHARD RIEDL, Erwin Pendl, der Maler des verschwindenden Altwien. (2 Abb.)

W. RAVE, Christoph Hehl u. seine letzten Kirchen. (8 Abb.)

JOSEF GEORG LAPPE, „Trondenäs-Kirke", die nördlichste Steinkirche der Welt.

Digitized by Google

Heft 3:

S. STAUDHAMER, Karl Burger (Aachen). (35 Abb.)

J. A. ENDRES, Albrecht Dürer und Nikolaus von Kusa; Deutung der Dürerschen „Melancholie". II.

OSCAR GEHRIG, Ausstellung oberrheinischer Künstler in Mannheim.

OSCAR DOERING, Der X. internationale kunstgeschichtliche Kongreß.

OSCAR GEHRIG, Ein Freskenzyklus im Palazzo Davanzati zu Florenz.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 12:

PH. M. HALM, Der St. Wolfgangsbrunnen zu St. Wolfgang im Salzkammergut und seine Meister. (20 Abb.)

Als Künstler werden Lienhart Rännacher, Stadtbüchsenmeister zu Passau, und Peter Mülich (über den viel Material beigebracht wird) festgestellt, als Datum das Jahr 1518.

H. FISCHEL, Über Baukunst und Handwerk in Schleswig-Holstein und Dänemark. (34 Abb.)

H. FISCHEL, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE.

November 1912:

MARCEL REYMOND, La „Leda de L. de Vinci".

ANDRÉ BLUM, Le maitre aux banderoles.

A. FONTAINE, Les portraits des Coypel.

RENÉ SCHNEIDER, Le mythe de Psyché dans l'art français depuis la Revolution.

R. BOUYER, Le portrait de Chopin, par Delacroix, au musée du Louvre.

Dezember 1912:

EMILE BERTAUX, Notes sur le Greco. II: L'Italianisme.

HENRI FOCILLON, Les eaux-fortes de Tiepolo.

R. BOUYER, A propos du portrait de Mme. Récamier, par Gérard, au Petit Palais.

J. DE TOVILLE, Daniel Boutemie, médailleur Ludwigs XIII.

LOUIS GIELLY, Pietro Lorenzetti.

LELARGE-DESAR, G. Pisano et la cathédrale de Pise.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

5me livraison:

L.-H. LABANDE, Les peintures des maitres niçois aux XVe et XVIe siècles. I. (4 Abb.)

LOUIS BREHIER, Les chapiteaux historiés de Notre-Dame du Port à Clermont, étude iconographique. Schluß. (13 Abb.)

J. CHRISTOFANI, L'iconographie des vitraux du XIIIe siècle dans la basilique d'Assise. Schluß. (6 Abbildungen.)

MÉLANGES:

DOM. E. ROULIN, Sculptures espagnoles signées et datées. (4 Abb.)

A. MAYEUX, Broderies et orfrois de la fin du XVe et du XVIe siècle, de la collection Telle-Champagne à Dreux. (1 Abb.)

CHRONIQUE:

France (1 Abb.); Allemagne (5 Abb.); Belgique; Espagne (2 Abb.); Grande-Bretagne (5 Abb.).

BIBLIOGRAPHIE.

6me livraison:

L.-H. LABANDE, Les peintures des maitres niçois aux XVe et XVIe siècles. II. (2 Taf., 4 Abb.)

MAX PRINET, Les caractéristiques des saints dans les armoiries familiales. (5 Abb.)

G. SANONIER, La bible raccontée par les artistes du moyen-âge. VII. Remorde, Appel de Dieu. (2 Abbildungen.)

ANTHYME SAINT-PAUL, Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale. III.

MÉLANGES:

PIERRE BAUTIER, Une annonciation flamande de la collection G. Taymans à Bruxelles. (4 Abb.)

Der Verkündigung des Meisters des Ehninger Altars, Stuttgart, nahestehend.

PAUL LIEBAERT, Les livres liturgiques du cardinal Rollin et d'Antoine de Châlon, évêques d'Autun. (4 Abb.)

CHRONIQUE:

France (4 Abb.); Belgique; Italie; Orient (2 Abb.); Suisse (1 Abb.).

BIBLIOGRAPHIE.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Oktober 1912:

PROSPER DORBEC, Les paysagistes anglais en France.

HENRI CLOUZOT, Les toiles peintes de l'Inde au Pavillon de Marsan.

ANDRÉ MICHEL, Les accroissements du département des sculptures au Louvre. III.

Statue des Kardinals de Berulle, kniend, von J. Sarazin, 1657; Büste Ant. Coypels von Coysevox, Terrakotta; Büste Noël-Nicolas Coypels von J. B. Lemoyne; Wachsmodell des Denkmals von Pigalle für den Maréchal de Saxe in S. Thomas, Straßburg; Büsten, darunter Helvetius, und Gruppen von Caffieri; Statue Napoleons im Kaiserornat von Ramey; Elfenbeinstatuette der Rachel von Barré; Porträtstatue eines Knaben von Chapu; Terrakottamodell der „Flora" von Carpeaux u. a. m.

R. ESCHOLIER, Mlle. Angèle Delassalle, peintre-graveur.

A. DUBRULLE, Un portrait ignoré de Jean de Boulogne.

Das „Bildnis eines jungen Bildhauers" von Bronzino wird auf Grund der Ähnlichkeit und der stilistischen Verwandtschaft der dort abgebildeten Skulptur mit Arbeiten G. da Bolognas als Jugendbildnis dieses Meisters in Anspruch genommen.

Digitized by Google

November 1912:

P. JAMOT, Emile Bernard.

H. MARCEL, Jean Sieberechts.

L. RÉAU, La Galerie de Tableaux de l'Ermitage, et la Collection Semenov.

CH. BUTTIN, Une armure de Henri II (auf der Wartburg).

L. ROSENTHAL, Le Salon d'Automne.

Dezember 1912:

JEANNE DOIN, Marguérita Gérard (1761—1837).

EDM. POTTIER, Etudes de céramigue grèque.

ROBLOT-DELONDRE, „Vénus blessé par Diomède" tableau d'Ingres.

R. KOECHLIN, L'exposition d'art chinois et japonais à Berlin.

AUG. MARGUILLIER, Bibliographie kunstgeschichtlicher Werke, zweite Hälfte 1912.

Januar 1913:

R. PETRUCCI, La peinture de Figures en Chine.

J.-F. SCHNERB, François Bonhommé (geb. 1809).

C. GABILLOT, L'Incendie de l'Opéra en 1781 et les tableaux de Hubert-Robert.

ALPH. GERMAIN, Emile Friant, Radierer.

CH. SAUNIER, Hilaire Ledru (gest. 1840).

PAUL POUZET, L'„Adoration des Mages" du cloître Saint Etienne au Musée de Toulouse.
Kapitell des 12. Jahrhunderts.

C. DE MANDACH, Léon Belly (1827—1877).

LES MUSÉES DE FRANCE.

Nr. 6:

P. VITRY, La salle Barye au Louvre.

GASTON MIGEON, Le tapis persan de la cathédrale de Nantes.
In der Bedachung, womit Bauarbeiter sich vor dem Regen schützten, wurde ein persischer Teppich des 16. Jahrhunderts erkannt, den das Louvre um 40000 fr. von der Stadt Nantes kaufte.

LA REVUE.

25. November 1912:

CAMILLE MAUCLAIR, La peinture „nouvelle" et les marchands.
Beitrag zu Vinnens Broschüre.

ONZE KUNST.

Nr. 9, September 1912:

JOS. DESTRÉE, Justus van Gent (Joost van Wassenhove). (Fortsetzung und Schluß; 9 Abb.)

CORN. VAN DER SLUYS, Hedendagsche Meubels. I. (19. Abb.)

Kunstberichte.

Nr. 10, Oktober 1912:

MAX ROOSES, Een nieuwe Rubens. (3 Abb.)
Das Bild befindet sich im Besitze von Herrn van Siochem in Antwerpen und stellt dar die heilige Familie unterm Apfelbaum. Die Komposition stimmt genau überein mit dem großen Bild im Wiener Hofmuseum, ist jedoch viel kleiner und dementsprechend sorgfältiger ausgeführt.

GEORGES EEKHOUD, Henri De Smeth. (13 Abb.)

Kunstberichte.

Nr. 11, November 1912:

N. BEETS, Dirick Jacobsz. Vellert, Schilder van Antwerpen, IV: Teekeningen na 1520. (14 Abb.)

PIERRE BAUTHIER, Twee allegorische Portretten van Vorstinnen uit het Huis van Medicis, door Suttermans. (2 Abb.)

CORN. VAN DER SLUYS, Hedendagsche Meubels. (Schluß; 14 Abb.)

Kunstberichte.

MUSEUM.

Heft 8:

P. LAFOND, Dario de Regoyos. (Farbtaf., 17 Abb.)
Behandelt einen asturischen Maler (geb. 1857), der viel im Ausland, zumal in Brüssel, tätig war.

A. L. MAYER, Pinacoteca de Munich. Los cuadros españoles recientemente adquiridos. (7 Abb.)
Besprechung der Neuerwerbungen, besonders der Werke von Goya und Greco.

J. H., Ultima exposición de la Socieded de artistas francesas meridionales. (7 Abb.)

Heft 9:

J. FABRE y OLIVER, El arte de Anselmo Miguel Nieto. (11 Abb.)

A. P. C., Carl Bantzer. (Farbtaf., 9 Abb.)

C. DE BOFARULL, Encajes a mano. (18 Abb.)
Behandelt alte spanische, venezianische und milaneser Spitzen.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Januar 1913.

ANANDA K. COOMARASWAMY, Indian Images with Many Arms. (2 Taf. mit 7 Abbildungen.)
Eine Verteidigung der indischen Bildhauerkunst seitens eines europäisch gebildeten Inders: „Ich behaupte, daß indische Bildhauerwerke mit mehreren Köpfen und zahlreichen Armen, wenn sie von einem wirklichen Meister stammen und einer guten Kunstperiode angehören, nicht nur nicht schlechte Kunst sind oder sozusagen einer Entschuldigung bedürfen, sondern selber gerade den unumstößlichen Beweis für die wunderbare Schöpferkraft des indischen Geistes liefern."

PAUL SCHUBRING, Cassoni Panels in English Private Collections. — II. (3 Tafeln mit 14 Abbildungen.)

W. T. WHITLEY, Turner as a Lecturer.
Turner erbot sich in 1807 zur Übernahme der Professur für Perspektive an der Royal Academy und wurde auch zum Professor gewählt.

Digitized by Google

MARY PHILLIPS PERRY, On the Psychostasis in Christian Art. — II. (2 Tafeln mit 9 Abbildungen und zahlreichen Textillustrationen.)

Fortsetzung des Aufsatzes über das Wägen der Seelen aus dem Novemberheft 1912.

W. GRANT KEITH, Some Hitherto Unknown Drawings by Inigo Jones. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Der Verfasser fand diese Handzeichnungen des großen Architekten in einer Sammlung von Zeichnungen des 1754 verstorbenen Architekten Gibbs, die man bisher als allein von diesem stammend angesehen hatte. Die Zeichnungen beweisen u. a., daß Jones auch Entwürfe zu Kunstmöbeln gemacht hat.

CLIVE BELL, Post-Impressionism and Aesthetics.

Die Post- (oder wie wir sagen die Ex-)pressionisten werden als die Wiedererwecker der eigentlichen Form und damit wirklicher Kunst im Gegensatz zu bloß beschreibender Darstellung äußerer Erscheinungen in die Entwicklung der Kunstgeschichte eingereiht; das aber geschieht, wie der Verfasser betont, ganz auf Grund seiner persönlichen Anschauung und seines persönlichen Kunstfühlens.

A. J. WAUTERS, Roger van der Weyden. — II. (1 Tafel.)

„Die Madonna von Heiligen umgeben" im Frankfurter Städelschen Kunstinstitut wird wie im ersten Artikel das Altarbild Martins V. in Verbindung mit der Gründung der Universität zu Louvain (Löwen) gebracht und dem Jahre 1426 zugewiesen.

Notes on Various Works of Art (mit 2 Tafeln). — Art in France. — Letter to the Editors. — Reviews and Notices.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

WILHELM MIESSNER, Künstlerbriefe der Renaissance. Ausgewählt auf Grund des Werkes von Dr. Ernst Guhl. Mit Einführungen und einer Einleitung. Berlin, bei Meyer & Jessen.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Henriette Feuerbach. Ihr Leben in ihren Briefen. Ebenda.

KARL L. SWOBODA, Geheimnis und Offenbarung der Schönheit. Carl Duncker, Berlin.

KARL VOLL, Entwicklungsgeschichte der Malerei. Bd. I. Süddeutsche Monatshefte, G. m. b. H.

LEON BATTISTA ALBERTI, Zehn Bücher über die Baukunst. Hugo Heller & Co., Wien.

W. H. JAMES WEALE, The van Eycks and their Art.

BELA LÁZÁR, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. J. H. E. Heitz, Straßburg.

SANDER PIERRON, Les Mostaert. G. van Oest & Co., Brüssel.

HELENE HEINZE, Die Allegorie bei Hans Sachs. Max Niemeyer, Halle.

M. SCHRÖTER, Michelangelo. Xenien-Verlag, Leipzig.

FRITZ RUPP, Inkrustationsstil der Romanischen Baukunst zu Florenz. J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

HEINRICH HAMMER, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Ebenda.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma Georg Reimer, Berlin, über „DIE BILDNIS-MINIATUR IN SKANDINAVIEN“ von ERNST LEMBERGER, bei, auf den wir das Interesse unserer Leser hinlenken. Ferner verweisen wir noch auf den beiliegenden Prospekt der Firma K. W. HIERSEMANN, LEIPZIG.

VI. Jahrgang, Heft II.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Berlin SW, Mittenwalderstr. 39, Fernspr.: Amt Moritzplatz Nr. 13136 (Fritz Baum).

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur“, die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

NUNO GONÇALVES

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von AUGUST L. MAYER

Daß Portugal in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine hochentwickelte Malerei, eine interessante Malerschule besessen hat, ist längst bekannt. Carl Justi hat dieser Epoche der portugiesischen Kunst einen seiner aufschlußreichsten Aufsätze gewidmet. Daß aber auch das 15. Jahrhundert in Portugal nicht nur ebenso bedeutende Maler, sondern Künstler hervorgebracht hat, die ihre Nachfolger aus der Periode der Renaissance überragten, war bis vor kurzem eine weit weniger bekannte Tatsache. Dem trefflichen Leiter des Lissaboner Museu do Arte antiga, Dom José de Figueiredo, gebührt das große Verdienst, die Meister des portugiesischen Quattrocento wieder zu neuem Leben erweckt, ihre Werke aus schwer zugänglichen Plätzen hervorgeholt zu haben und sie in neuer Schönheit dem staunenden Forscher und Liebhaber erstrahlen zu lassen.

Vor allem hat Figueiredo einen Künstler uns wieder greifbar vor Augen geführt, den man zu den größten Porträtmalern rechnen muß, der es verdient, unter den künstlerischen Ahnherrn des mütterlicherseits ja gleichfalls einem portugiesischen Geschlecht entstammenden Velazquez aufgeführt zu werden: Nuno Gonçalves. Figueiredo hat ihm eine vorzüglich ausgestattete Monographie gewidmet[1]), die demnächst in einem belgischen Verlag in französischer Übersetzung erscheinen soll. Da bisher nirgends in Deutschland in gebührender Weise auf das bedeutungsvolle Wirken des großen portugiesischen Meisters hingewiesen wurde, halten wir es für unsere Pflicht, das Versäumte hier kurz nachzuholen.

Nuno Gonçalves war noch lange nach seinem Tod berühmt. Francisco de Holanda erwähnt ihn 1548 in seiner „Tavoa dos famosos pintores modernos a que elles chaman aguias" am Schluß unter Nr. 18 als einen der „Adler unter den Malern". In seiner 1549 vollendeten Schrift „Da Pinture Antiga" heißt es: „Ich will eines portugiesischen Malers Erwähnung tun, der wirklich genannt zu werden verdient, denn er versuchte in einer noch wenig kultivierten Zeit bei uns in gewisser Weise sorgfältig und geschickt die alten italienischen Meister nachzuahmen. Dies war Nuno Gonsalves, Maler des Königs D. Affonso, der in der Seo (Kathedrale) von Lissabon den Altar des S. Vicente malte. Und ich glaube, daß von seiner Hand auch der Christus an der Säule ist, den zwei Männer geißeln, in einer Kapelle des Trinidadklosters." Das Andenken an Gonçalves erlosch nie. Allmählich tauchten auch wieder Notizen über die äußeren Schicksale des Künstlers auf. Nach uns erhaltenen Dokumenten können wir feststellen, daß Nuno Gonçalves am 20. Juli 1450 zum Maler D. Affonso V. ernannt und sein Gehalt am 6. April 1452 erhöht wurde. Zuletzt wird er 1471 erwähnt. Er stand damals anscheinend auf dem Höhepunkt seines Ruhmes, denn der König zieht in diesem Jahr die 1454 einem anderen Hofmaler, João Anes, erteilte Vollmacht bzw. Amtstellung zurück und befiehlt, daß dieser Künstler nichts mehr für ihn ausführen solle, außer daß Nuno Gonçalves es gutheißt oder selbst ihn mit einem Auftrag betraut.

Das ist alles, was wir vom Leben dieses Mannes wissen. Daß die beiden Personen links im Hintergrund auf der „Tafel des Infanten" des Vinzensaltars den Maler und seinen angeblichen Bruder Johann darstellen, ist eine reine Vermutung Figueiredos, die man leider durch nichts wirklich begründen kann.

(1) José de Figueiredo, O pintor Nuno Gonçalves. Lisboa 1910.

Digitized by Google

Das uns glücklicherweise erhaltene Hauptwerk des Meisters ist der sechsteilige Vinzensaltar, der von Figueiredo in S. Vicente de Forá als das von Francisco de Holanda und anderen älteren Schriftstellern erwähnte, von Gonçalves für die Kapelle des hl. Vinzens in der Kathedrale von Lissabon gemalte Altarwerk erkannt, wieder zusammengesetzt, auf Figueiredos Veranlassung von Luciano Freire sehr geschickt restauriert und nach der Revolution in das Lissaboner Museum überführt worden ist.

Abgesehen von den literarischen Zeugnissen beweist das Monogramm des Künstlers (Gos), das auf dem Absatz des rechten Stiefels des Infanten Heinrich auf der „Tafel der Fürsten" deutlich zu sehen ist, mit unumstößlicher Sicherheit, daß wir hier den Vinzensaltar des Nuno Gonçalves vor uns haben.

Die von Figueiredo „Painel do Infante" genannte Tafel (Tafel 20) stellt den hl. Vinzens dar, verehrt von dem portugiesischen Königshaus. Daß der schnurrbärtige Mann mit dem großen Hut kein anderer als der 1460 geborene Infant D. Enrique, der berühmte „Heinrich der Seefahrer" ist, ergibt ein Vergleich mit seinem Miniaturporträt in der Chronik des Azurara von 1453, das ihn einige Jahre jünger zeigt. Die im Vordergrund kniende Person ist wohl sicher Alfons V., der kleine Prinz, der spätere Johann II. Aus dem Alter dieser drei dargestellten Persönlichkeiten ergibt sich unschwer die Datierung des ganzen Werkes: es muß in den Jahren 1458—1460 entstanden sein.

Die im Vordergrund dieser Tafel kniende Fürstin ist, wie man mit ziemlicher Sicherheit behaupten darf, die schon 1455 verstorbene Königin Isabella (also ein posthumes Porträt); die in der Tracht einer Franziskanernonne dargestellte Frau höchstwahrscheinlich Constança de Noronha, zweite Gemahlin des ersten Herzogs von Braganza. Der linke Flügel dieses ersten Triptychons zeigt vorne drei anbetende Bernhardinermönche, der rechte einen Mann mit der Reliquie des hl. Vinzens, dahinter ein jüdischer Gelehrter in grünem Gewand mit einem roten sechszackigen Stern. (Die Gewandfarbe wie das Abzeichen war den portugiesischen Juden vorgeschrieben.)

Das andere Triptychon (Tafel 21) zeigt auf der Mitteltafel den hl. Vinzens von der Ritterschaft und hohen Geistlichkeit verehrt. Zu Füßen des Heiligen liegt ein Schiffstau. Der dargestellte Erzbischof ist nach Figueiredo der im September 1459 zu dieser Würde gelangte D. Affonso Nogueira. Die Ritter stellen vielleicht die Infanten D. Fernando und D. Pedro dar. Der rechte Flügel dieses Triptychons zeigt im Vordergrund vier Granden, Figueiredo will in ihnen drei Herzöge von Braganza und den Marquis de Villa Viçosa sehen. Der linke Flügel endlich zeigt die seltsame Figur eines alten Fischers ganz am Boden kniend mit dem Rosenkranz in den Händen, hinter ihm zwei Fischer mit einem Netz: gewissermaßen eine Deputation der Companhia de Lagos, der von Heinrich dem Seefahrer gegründeten Fischerbruderschaft; Repräsentanten des Volkes, des Fischervolkes, das damals ein Weltreich zu erobern begann. Hinter den Vordergrundsgruppen erblickt man auf allen Tafeln noch weitere Figuren: Hofleute, Gelehrte, Priester, Bürger.

Das Doppeltriptychon stellt somit die Anbetung des hl. Vinzens als Schutzpatron von Lissabon durch das gesamte portugiesische Volk vom König bis zum Fischer dar, ähnlich wie van Eyck auf seinem Genter Altar die Anbetung des Lammes durch alle Stände wiedergegeben hat. Wir sagen ähnlich wie van Eyck. Der Name des großen nordischen Meisters drängt sich hier einem natürlich auf die Lippen. Aber es ist doch in allem nur eine Ähnlichkeit, keine Abhängigkeit. Selbst in der Technik, in der Ölmalerei, die Gonçalves wohl sicher nicht angewandt hätte, wäre nicht van Eyck vor ihm gewesen, zeigen sich Unterschiede, die jedoch in der

Digitized by Google

Wesensverschiedenheit der beiden Meister überhaupt begründet sind. Unzweifelhaft ist Gonçalves bei all seinem Realismus großzügiger, monumentaler. Und so ist auch seine Technik, wie schon Bertaux richtig bemerkt, der Freskenmalerei verwandter als der feinen, die letzten Lasurmöglichkeiten ausnutzenden Ölmalerei van Eycks.

Es ist höchst bemerkenswert, daß sich Gonçalves ausschließlich auf die Darstellung von Menschen beschränkt. Keine Tiere, keine Landschaft. Und dabei sind die Portugiesen — im Gegensatz zu den Spaniern — stets Landschaftsmaler par excellence gewesen. Vielleicht war das aber ein Wunsch des Bestellers. Bei der Figurendarstellung wiederum kam es dem Künstler fast ausschließlich auf den Kopf an. Wohl malte er erstaunlich gute, blitzende Rüstungen, schimmernde Kirchengewänder, erfaßte in malerischer Weise Mönchskutten und schlichte dunkle Kleider — wo er aber nur kann, vermeidet er es, Beine oder gar Füße darzustellen. Durch die Art seiner Flächenfüllung bekommen seine Tafeln etwas gobelinartiges. Die Köpfe im Hintergrund bilden eine Art Perlenkette, die etwas an die Versammlung der Toledaner kirchlichen, adligen und schöngeistigen Welt auf Grecos „Begräbnis des Grafen Orgag" in S. Tomé in Toledo erinnert.

Dieses grandiose Werk stimmt einen sehr nachdenklich. Daß Nuno Gonçalves unter die größten Maler des 15. Jahrhunderts einzureihen ist, erscheint selbstverständlich. Wo aber, so fragt man sich unwillkürlich, findet sich in der spanischen Malerei jener Zeit ein Werk von wirklich gleicher Bedeutung? Wir sind ganz gewiß die letzten, die den Arbeiten eines Pedro Berruguete, Maestre Alfonso und Bartolomé Vermejo die schuldige Bewunderung versagen. Aber an das Doppeltriptychon des Gonçalves langt keine Schöpfung jener Meister ganz heran. Vielleicht stammt doch ein gut Teil der großen spanischen Kunst von Portugal her. Alonso Sanchez Coello, Velazquez, Valdés Leal, Claudio Coello rollte portugiesisches Blut durch die Adern. Morales und Zurbaran waren nicht weit von der portugiesischen Grenze zu Hause. Dies gibt jedenfalls zu denken.

Die schwierige Frage, wo und bei wem nun Nuno Gonçalves seine große Kunst gelernt hat, dürfte kaum zu beantworten sein. Daß der Meister etwa ein persönlicher Schüler van Eycks gewesen ist, erscheint schon seinem Alter nach als ziemlich ausgeschlossen. Er dürfte um 1420 geboren sein. Ob er in Brügge war, müssen wir dahingestellt sein lassen. Wir glauben es kaum. Er kann die Ölmalerei auch von einem in Portugal eingewanderten Niederländer (und deren gab es, wie wir urkundlich feststellen können, mehrere in der fraglichen Zeit in Lissabon) gelernt haben.

Seine Art ist durchaus selbständig, höchst persönlich und hat im Grunde weder mit Eyck, noch mit Bellini, noch mit Hugo van der Goes etwas gemein. Goes steht er noch am nächsten, aber es tönt uns doch eine ganz andere Sprache aus den Tafeln des Lissaboners entgegen.

Ob der urkundlich erwähnte Joan Gonçalves ein Bruder des Meisters gewesen, und an der Ausführung der nicht ganz auf der Höhe der besten Partien des Vinzensaltares stehenden Teile beteiligt ist, wie Figueiredo annimmt, müssen wir als nicht zwingend bewiesen erklären. Daß die Hintergrundsfiguren auf den Flügeln eine etwas härtere Modellierung zeigen, ist richtig, aber Figueiredo muß selbst zugeben, daß auch bei den Flügeln „Komposition, Zeichnung wie Farbangabe" unbedingt von Nuno Gonçalves selbst herrühren. Es ist hierbei auch zu bedenken, daß die Tafeln dreimal umgreifende Restaurierungen erlitten haben, die erste (nach dem Erdbeben von 1531) zwischen 1540 und 1564, die zweite 1631, als das Altarwerk

Digitized by Google

einen anderen Platz erhielt, und die dritte zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Danach war es für Freire, der die Tafeln so geschickt wiederhergestellt hat, unmöglich, sie ganz in den alten Zustand zu versetzen.

Verschollen ist leider die von Francisco de Holanda erwähnte „Geißelung Christi" des Nuno Gonçalves. Man schaut sich nun natürlich um, ob man nicht noch weitere Arbeiten mit dem Meister des Vinzensaltars in Verbindung bringen kann. Bis jetzt ist keine ganz unzweifelhafte Zuschreibung geglückt. Die noch am meisten einleuchtende Attribution ist wohl die, die S. Reinach unternommen hat, indem er sehr geneigt ist, den „Mann mit dem Weinglas" im Louvre nunmehr Nuno Gonçalves zuzusprechen. Damit würde auch das sicher von der gleichen Hand wie das Pariser Stück herrührende männliche Porträt der Galerie Liechtenstein in Wien Gonçalves angehören. Lautet die Jahreszahl auf dem Wiener Porträt wirklich 1456, so würde es zeitlich erst recht gut zu Gonçalves passen. Wie schon Bertaux im Anschluß an Reinach sehr richtig bemerkt[1]), läßt es nicht nur die ganze naturalistische Auffassung, der melancholische Ausdruck, sondern auch die technische Ausführung, die Art der Lichtbehandlung wie das leichtgraue Inkarnat und die grauen Schatten als sehr möglich erscheinen, daß der Lissaboner Meister der wahre Autor der genannten beiden Porträts ist.

(1) In der von André Michel herausgegebenen „Histoire de l'Art", IV, seconde partie, S. 873.

Digitized by Google

MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Von GÜNTHER DENEKE

Mit elf Abbildungen auf sieben Tafeln

I.

Die großen Spätrenaissance-Epitaphien im Magdeburger Dom blieben bisher so gut wie unbeachtet. Die von Zeit zu Zeit als „Führer" erschienenen Monographien behandelten in erster Linie immer die natürlich wichtigeren Probleme der Baugeschichte des Domes und nahmen zu den späteren, nachgotischen Arbeiten niemals ernsthaft Stellung. Unbedenklich gaben sie alte Irrtümer darüber weiter und ließen meist das ganze reiche Material der Jahrzehnte um 1600 unter zwei zufällig — der eine obendrein falsch — überlieferten Künstlernamen passieren. Einzig Oskar Döring nahm in den „Meisterwerken der Kunst aus Sachsen und Thüringen" (Magdeburg, Baensch) einmal einen Anlauf zur Schulbestimmung wenigstens einiger Magdeburger Steinmetzarbeiten. Da er jedoch nur mit dem an Ort und Stelle vorhandenen Kunstgut und den wenigen bis dahin bekannt gewordenen Urkunden arbeitete, mußten auch seine Untersuchungen Fragmente bleiben. In meiner 1911 als Hallische Dissertation erschienenen Abhandlung über „die Magdeburgischen Bildhauer der Hochrenaissance und des Barock" habe ich versucht, den ganzen heutigen Bestand an Bildhauerarbeiten der Jahre 1524—1631 zusammenzutragen, d. h. alle Werke wenigstens in Regestenform anzuführen, die vom ersten Auftauchen ausgesprochener Renaissanceformen an bis zur Zerstörung der Stadt sich in Magdeburg erhalten haben. Sodann habe ich mich bemüht, diese etwa einhundert Werke unter bestimmte Meister zu verteilen. Aus den ersten Perioden des 16. Jahrhunderts, der Übergangszeit von der Spätgotik zur Frührenaissance, aus dieser selbst und aus den ersten Jahren der Hochrenaissance haben sich nur wenige, vereinzelt dastehende Werke erhalten, vorwiegend Grabsteine, die im Dombezirk stets Porträtsteine, im bürgerlichen Altstadtbereich stets Wappentafeln sind. Ein Künstlername ist für keines dieser Stücke überliefert; die an einigen Steinen der Jahre 1569 bis 1592 erhaltenen Monogramme und Zeichen sind des völligen Mangels an Urkunden wegen nicht aufzulösen. Irgendwie auffällige Abweichungen vom Zeitstil, wie ihn zur selben Zeit die Nachbargegenden aufweisen, finden sich an ihnen nicht. Erst von 1590 an, mit dem Aufkommen der großen Epitaphaufbauten zugleich, treten uns namentlich bekannte Meister entgegen. Nur was ich über sie und ihre Werkstätten in Erfahrung bringen konnte, möchte ich an dieser Stelle zusammengefaßt mitteilen; denn die anonymen Meister der voraufgehenden Jahrzehnte haben qualitativ wie quantitativ zu wenig geleistet, um ein anderes als das rein lokalgeschichtliche Interesse beanspruchen zu dürfen.

Das erste aktenmäßig für einen bestimmten Künstler, Hans Klintzsch von Pirna, gesicherte Magdeburger Werk ist das große Hängeepitaph an der Westwand des nördlichen Domseitenschiffes. Ein Briefkonzeptbuch des Domkapitels (1588ff., kgl. Staatsarchiv, Magdeburg) enthält einen Briefentwurf, demzufolge der kursächsische Zeugmeister zu Dresden, Paul Buchener, unter dem Datum des 12. Februar 1590 beauftragt wird, dem Vorzeiger des hier konzipierten Schreibens, dem „Meister Hans Klintzsch von Birn" beim Bezug von Steinmaterial aus den kurfürstlichen Brüchen in Pirna behilflich zu sein. Ferner sollte dem Klintzsch ein Geleitsbrief ausgestellt werden, ihm überall auf der Elbe Zollfreiheit für diese

Digitized by Google

Steinlast zu sichern, die für das Epitaph des wenige Monate zuvor (im August 1589) verstorbenen Magdeburger Domherrnseniors Werner von Plothow bestimmt sei.

Der glückliche Fund dieser wenigen Notizen[1]) hat also vielerlei auf einmal beschert: den Namen und die Herkunft des Meisters, die Herkunft des Materials und einen terminus post quem für die Entstehung des Denkmals. Die Errichtung eines prunkvollen Grabmonumentes, sogar den dafür zu wählenden Platz, hatte der Senior in seinem noch erhaltenen Testament selbst bestimmt. Seine Testamentsvollstrecker sind der Erfüllung seines Wunsches in durchaus angemessener Zeit nahegetreten, wenn schon ein halbes Jahr nach seinem Ableben die Vorarbeiten soweit gediehen waren. Woher sie Klintzsch als einen, solcher großen Aufgabe gewachsenen Bildhauer kannten, ist nicht mehr ersichtlich. Werke von ihm, die zeitlich vor dieses Plothowdenkmal fallen, sind heute in Magdeburg nicht mehr vorhanden. Wohl aber zwei spätere, ebenfalls große Epitaphien für verstorbene Domherren. Klintzsch konnte kaum das riesige Grabmal für Plothow vollendet haben, als ihm durch den am 26. Januar 1592 erfolgten Tod des neuen Seniors Johann von Bothmar eine zweite, gleiche Aufgabe erwuchs. Diesmal wählte er die andere, damals neu in Mode kommende Grabform, das Altarepitaph und schuf den großen Sandsteinaufbau, der als der westlichere der beiden dort vorhandenen, im nördlichen Seitenschiff des Domes sich erhebt. Ihm folgte dann die letzte Magdeburgische Arbeit Klintzschs: das neben diesem stehende Altarepitaph für die Familie des 1587 verstorbenen Dechanten Levinus v. d. Schulenburg. Innere Gründe, wie die Abhängigkeit der Relieftafeln von einem erst kurz vor 1592 entstandenen, anderen Epitaph des Domes (dem Mandelsloh-Ep. Kapups), auch die sichtlich besser gewordene Technik und freier erscheinende Anordnung der Einzelglieder, lassen diese dritte Arbeit zweifellos als die späteste unseres Meisters erscheinen.

In der Wahl der einzelnen Kompositionselemente sowie in deren Zusammenfügung zum Gesamtkunstwerk unterscheidet sich Klintzsch in nichts vom Stil seiner kursächsischen Zeitgenossen. Mehr noch: er ist so abhängig von ihm, daß er auch hier am fremden Ort in keiner Weise den ausgesprochenen Lokalstil seiner engeren Heimat verleugnen kann. Auch ohne die urkundliche Kenntnis von seiner Herkunft aus Pirna würde man ihn sofort in die Schule der kursächsischen Hochrenaissance-Bildhauer versetzen, wie sie Haendcke in seinen Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik zusammengestellt hat. Unter allen den zahlreichen, im weiteren Umkreis von Dresden schaffenden Nosseni-Walther-Schülern stehen Klintzsch seine beiden Landsleute Michael Schwenke und Antonius von Saalhausen am nächsten. Zwar sind ihre auf uns gekommenen Hauptwerke, die Altäre in Pirna und Lauenstein, ein bis anderthalb Jahrzehnte jünger als das Plothowepitaph. Sie zeigen aber, auf einen gemeinsamen Schulstil bezogen, keinerlei Abweichungen voneinander. Technik, Ornamentschatz, auf überladenen Prunk ausgehende Endabsicht sind beiderseits die gleichen. Schwenke und Antonius von Saalhausen erscheinen nur in den späteren Werken reifer, als künstlerisch mehr ausgewogene, technisch mehr routinierte Meister, während Klintzsch in seiner ersten Magdeburger Arbeit wohl eine seiner ersten größeren überhaupt schuf. Jedoch schon im Schulenburgepitaph rückt er ihnen näher. Wenn er auch als ein Künstler durchaus nur zweiten Ranges sich überall ängstlich an die Konvention seiner Schule hält, so fehlen ihm doch nicht einige Besonderheiten, die ihn kennzeichnen. Dahin gehört vor allen Dingen die Vorliebe, seinen Standfiguren einen — fast möchte man sagen gotischen — Schwung

(1) Veröffentlicht: Geschichtsblätter für Magdeburg 1870, p. 593 (Mülverstedt). Bisher nie beachtet.

Digitized by Google

zu geben: er biegt stets ihre Körperachse in einer ganz übertriebenen Weise, so daß eine S-Linie resultiert, durch die ein oft grotesk wirkendes Hervorstrecken des Bauches erreicht wird. Die Figuren des Mauritius und der Katharina am Plothowepitaph zeigen diesen Fehler in ihrer Größe besonders augenfällig, jedoch sind auch kleinere Gestalten wie die Figuren der Relieftafeln nicht frei davon. Weiter hat er das Motiv, kleine, sehr realistisch gebildete Putten in den durchbrochenen Rollwerklaschen der Konsolen und Gesimse anzubringen, besonders gern verwertet. An Ornamenten könnte man kaum ein ganz speziell von Klintzsch bevorzugtes aufzeigen. Ganz im Geschmack der eklektischen Dresden-Pirnaer Schule, in der italienische Einflüsse nur in der dritten Generation noch lebendig waren, verwendet er kritiklos nebeneinander die verschiedensten Dekorationsmotive, antikisierende Akanthusfriese und Eierstäbe neben niederländischem Rollwerk. Höchstens wäre für ihn die Freude an einer, hier und da ihm auch glückenden, möglichst realistischen Wiedergabe einzelner Grundmotive bezeichnend: viereckige Nagelköpfe, die sehr eng stehend fast den Eindruck einer Zahnschnittleiste hervorrufen, aus möglichst naturalistischen Zitronen, Granaten, Äpfeln zusammengeballte Obstbüschel, eine durch eine Reihe von Rollwerkkartuschen von einer zur andern sich hinziehende Gliederkette — das sind einige Ausflüsse dieses Strebens. Mit den ihm nahestehenden Künstlern teilt er die Reliefbehandlung, in der diese Lokalschule sich von den uns weiterhin beschäftigenden provinzialsächsischen Meistern stark unterscheidet. Er ordnet die Szenen auf den kleinen Relieftafeln eng übereinander. So bekommen alle diese Darstellungen etwas Perspektiveloses, Unnatürliches; weder Vordergrund- noch Hintergrundfläche treten klar hervor, die ungefähr gleichgroßen Figuren in ungefähr gleichstarker Plastik füllen enggedrängt ihre Rahmen. Die provinzialsächsischen, wie wir sehen werden, mit schwäbischen Kreisen in Berührung stehenden Meister üben eine durchaus andere, weit bessere Reliefbehandlung. Sie setzen die Hauptszenen in mäßig hohem Relief in den Mittelgrund; davor auf naturalistisch wiedergegebenem Boden einige fast vollrund erscheinende Vordergrundfiguren, dahinter in nur wenig aus der Ebene heraustretendem Flachrelief den Hintergrund, meist durch eine Landschaft, Wolken oder eine Nebenszene gleichmäßig bedeckt. Sie wahren so in ihren besser auf Ansicht in Augenhöhe berechneten Darstellungen viel mehr die Perspektive und die Bildmäßigkeit der benutzten Vorlagen.

Für das Plothowepitaph ist die Herstellungszeit durch das erwähnte domkapitularische Schreiben auf 1590—1592 festgestellt; für das Bothmarepitaph ist sie aus den Testamentsbestimmungen heraus auf 1592—1593 anzusetzen; das dritte, das Schulenburgische Epitaph scheint die Jahre 1594 und 1595 in Anspruch genommen zu haben. Klintzsch muß bei dieser Arbeit schon das Mandelsloh-Epitaph Kapups gekannt haben, dessen gedanklichen Inhalt er ungeschickt verwandte. Auch daß er sich sichtlich bestrebte, Kapups andere, freiere Reliefbehandlung nachzuahmen, deutet auf die spätere Entstehungszeit. Zu diesen inneren Gründen gesellt sich noch ein äußerer, der zugleich auch eine dokumentarische Beglaubigung für die Autorschaft Klintzschs bringt. Koch sagt in seiner Beschreibung dieses Denkmals: „an der Seite des eisernen Gitters, womit es umschlossen ist, hat der Bildhauer seinen Namen angedeutet: 1595. V. B. K. fecit." Leider ist das Gitter heute nicht mehr vorhanden, eine Nachprüfung, ob sich diese Inschrift nicht etwa nur auf das Eisengitter und dessen Verfertiger bezogen hat, also nicht mehr möglich. Sie kann aber auch sehr wohl auf unseren Meister passen: Von Birn Klintzsch, denn von Birn, in der heimatlich-sächsischen Schreibweise, nannte ihn auch der Geleitsbrief

Digitized by Google

des Kapitels von 1590. Vielleicht standen die Buchstaben und Ziffern auf einem solchen ovalen Schildchen, wie sie auch Ertle und Hierzig später bei der Signierung ihrer Werke verwendeten, oder bildeten ein Monogramm, und Koch hat, die einzelnen Zeichen unrichtig zusammenziehend, gelesen: „1595 V. B. K. fecit" statt: „K. V. B. fecit 1595". Diese Jahresangabe 1595 würde also gleichfalls die angenommene Datierung des Monumentes als letztes der drei zusammengehörenden bestätigen. Klintzsch hat es allem Anschein nach bald nach der Anfang 1593 vollendeten Arbeit am Bothmarepitaph in Angriff genommen, und es dann in anderthalb bis zwei Jahren fertiggestellt, d. h. in derselben Zeit, wie sie sich auch für das Plothowepitaph ergeben hatte[1]).

Rund fünf Jahre, von 1590—1595 hat der Pirnaer Meister demnach im ganzen in Magdeburg gewirkt und da dieser Zeitraum durch die Arbeit an den drei riesigen Grabdenkmälern genügend ausgefüllt erscheint, so darf es nicht wundernehmen, wenn weder in unserer Stadt selbst noch in ihrer Umgebung weitere Schöpfungen seiner Hand nachzuweisen sind. Von kleineren Skulpturen aus den Jahren seines Magdeburgischen Aufenthaltes, die etwa auf ihn zurückgehen könnten, kämen vielleicht drei fast zerstörte Grabsteine für die Domherren Kaspar von Arnstedt, Joachim von Britzke und Johann von Bothmar in Betracht. Sie sind zu schlecht erhalten, um Rückschlüsse auf ihren Stil oder ihre künstlerischen Qualitäten zu gestatten. Einer unter ihnen ist für denselben Johann von Bothmar bestimmt, der Stifter eines der großen Epitaphien war. Möglich, daß daher auch sein unscheinbarer Leichenstein in Klintzschs Werkstatt bestellt wurde. Zu entscheiden ist das heute nicht mehr und damit muß die weitere Frage ungelöst bleiben, inwiefern auch für die anderen beiden Steine vielleicht Klintzsch als Autor in Betracht käme. Es ist das zu bedauern; denn mit der Kenntnis des von ihm bevorzugten Grabplattentypus wäre eine Möglichkeit mehr gewonnen, seine Tätigkeit an anderen Orten zu verfolgen. Wie die Dinge liegen, bleibt auch die Frage offen, ob sein Verschwinden aus Magdeburg durch seinen Tod oder, was wahrscheinlicher ist, durch sein Weiterwandern veranlaßt wurde. Ich neige zu der letzteren Ansicht deshalb, weil bereits während seiner Haupttätigkeit hier ein anderer Meister seinen Einzug gehalten hatte, der eine weit freiere, stärkere Persönlichkeit als Hans Klintzsch war und naturgemäß diesen bald verdrängen mußte. Ich meine Christof Kapup von Nordhausen, in dessen Schaffen ich den Höhepunkt der Magdeburgischen Hochrenaissance erblicke. Klintzsch steht als ein Vorläufer, Ertle als ein Nachahmer unter ihm, erst Christof Dehne bedeutet wieder ein Maximum in der vielgekrümmten Kurve der Magdeburgischen Kunstentwicklung. Dehne aber gehört mit seinen Hauptwerken schon ganz in das Barock.

Christof Kapup von Nordhausen ist einer der beiden Renaissancemeister, die als die einzigen von jeher in Magdeburg dem Namen nach bekannt waren. Während man jedoch den andern, Sebastian Ertle von Überlingen, stets überschätzt hat, ist Kapup der ihm rechtmäßig zukommende Ruhm eines bedeutenden, weit über dem Zeitdurchschnitt des handwerksmäßig arbeitenden Steinmetzen stehenden Künstlers niemals voll zuteil geworden. Sein Hauptwerk, die wundervolle Kanzel im Dom, ging lange unter Ertles Namen, ja sein eigner Name wurde bis in die jüngste Zeit hinein auf Grund eines alten Irrtums stets falsch wiedergegeben. Nicht Kaputz, sondern Kapup, nicht Christian, sondern Christof hat er geheißen und sich selbst unterschrieben. Im Magdeburgischen Staatsarchiv sind zwei Dokumente auf-

(1) F. W. Koch, Der Dom zu Magdeburg. Magdeburg 1815.

Digitized by Google

bewahrt, aus denen wir einiges wenige über seine Herkunft ersehen, und noch ein wenig dazu erraten können. Das eine ist der Lieferungsvertrag vom 31. Okt. 1595 zwischen dem Domkapitel und Kapup für den Kanzelbau, das andere ist ein Empfehlungsschreiben des Obersten Ernst von Mandelsloh vom 25. September 1595. Letzterer war wohl durch die beiden Epitaphien, mit denen Klintzsch soeben den Dom geschmückt hatte, dazu angeregt, sich noch zu seinen Lebzeiten ebensolch ein prunkvolles Denkmal erbauen zu lassen. Jedenfalls hatte der von ihm damit beauftragte Meister, eben unser Christof Kapup von Nordhausen, so sehr seine Zufriedenheit erregt, daß er, als man im Domkapitel dem Gedanken an die Errichtung einer neuen Kanzel nähertrat, den Meister dringend empfahl. Leider ist aus dem Schreiben nicht zu ersehen, wann Kapup das jetzt in immer mehr verfallendem Zustand im südlichen Seitenschiff stehende Epitaph für Mandelsloh geschaffen hat. Vor dem September 1595 muß es fertig gewesen sein; die Erbauungszeit müßte man nach Analogie der Klintzschen Arbeiten mit anderthalb bis zwei Jahren ansetzen, so daß der Beginn etwa in den Herbst 1593 fallen würde. Es zwingt jedoch gar nichts dazu, die Vollendung des Epitaphs mit dem Datum des Empfehlungsschreibens unbedingt zusammenzulegen, vielmehr kann es damals schon geraume Zeit zur Freude seines Bestellers fertig dagestanden haben. Damit rückte der Arbeitsbeginn und die hiesige Tätigkeit Kapups weiter zurück, und das erscheint mir aus verschiedenen Gründen in der Tat sehr wahrscheinlich. Es unterliegt keinem Zweifel, daß bei einem Vergleich der beiden Meister, Klintzsch bei weitem den kürzeren ziehen wird. Seine ganze ängstlich am einmal erlernten Lokalstil festhaltende Art, seine nur sehr beschränkte Entwicklungsfähigkeit, seine wunderliche und ungeschickte Raum- und Perspektivebehandlung auf den szenischen Reliefstafeln — all das läßt ihn als Meister nur untergeordneten Grades erscheinen. Kapup dagegen entfaltet ganz andere Kräfte: italienische Einflüsse, die wir dort nur in erstarrten Äußerlichkeiten konstatieren können, scheinen bei ihm noch viel lebendiger, seine lebenswahre und befriedigende Reliefbehandlung allein stellt ihn schon über den ungeschickteren Zeitgenossen. Es erscheint mir ausgeschlossen, daß Kapup, der wenige Jahre später die prachtvollen, selbständigen Szenen der Kanzelreliefs, den mächtigen Paulus schuf, daß dieser gedankenreiche Künstler auch nur Anregungen aus Klintzschs Kunst habe ziehen können. Von den beiden kann nur Klintzsch der Empfangende gewesen sein, und ich zögerte daher nicht, einen Hauptgedanken seines in die Jahre 1593ff. datierten Schulenburgepitaphs auf den Einfluß Kapups zurückzuführen. Das Mandelslohsche Epitaph zeigt, in einem einzigen Mittelbild vereinigt, die drei typologisch zusammengehörenden Szenen: Kreuzigung, Isaaksopfer, Schlangenerhöhung. Klintzsch bringt dieselben Szenen, aber auseinander genommen, an seinem Schulenburg-Denkmal an. Gewiß, es lag im Geschmack der Zeit, diese alten typologischen Bilderfolgen wieder darzustellen, aber während bei Kapup z. B. die Szene des Isaaksopfers zu einer dramatisch bewegten, geschlossenen Gruppe zusammengefaßt ist, fällt sie bei Klintzsch, analog der Gesamtanordnung, hilflos auseinander: der Engel zeigt an dem winzigen Bock vorbei, schwebt überhaupt über den Erzvater hinweg; dieser selbst steht, aus dem Bild herausgewandt, in der für Klintzschs Figuren charakteristischen, unglücklichen Haltung und schwingt sein Schwert so, daß er den knienden Isaak nie treffen würde. Genau so wenig klar ist die rechte Tafel mit der Schlangenerhöhung, verglichen mit der prächtigen, räumlich wirkenden Wiedergabe bei Kapup. Sicher hat weder im einen noch im anderen Fall Klintzsch die Komposition Kapups direkt als Vorlage benutzt, vielmehr, wie auch beim Mittelbild, der Kreuzigung, sich nur anregen

Digitized by Google

lassen. Aber er verrät doch hier durch eine Kleinigkeit die Herkunft seiner ganzen Idee: das Zelt des Hintergrundes ist eine Anleihe an Kapups Art; keine andere von Klintzschs Tafeln zeigt einen ähnlichen Versuch eine Hintergrundfläche anzudeuten, nur diese eine, und sie wiederholt Kapups Mittel, durch die breitflächigen Zelte der Hauptgruppe einen ruhigen Hintergrund zu schaffen! So sehe ich deutliche Anlehnungen an Kapup in diesem 1593—1595 geschaffenen Denkmal. Daraus ergibt sich als Vollendungsdatum für das Mandelslohepitaph mindestens 1593, als Anfangsdatum 1591—1592. Weiter hinunterzugehen würde die allgemeine Zeitstilstufe verbieten, auch erscheint es nicht ratsam, einen allzulangen Zwischenraum zwischen die beiden Hauptarbeiten Kapups zu legen. Wohl aber muß man annehmen, daß einige Jahre sie trennen, in denen Kapup zu der vollen Kraft seiner Kanzelreliefs, seiner Paulusfigur heranreifen konnte.

Mit der im vorstehenden vorgenommenen Einordnung des Mandelslohschen Epitaphs und seiner Datierung in die Jahre 1591—1592 ist die obere zeitliche Grenze für die hiesige Tätigkeit Kapups gewonnen. Die untere ergibt sich aus der Entstehungszeit der Kanzel. Dem im Konzept erhaltenen Lieferungsvertrag nach war Kapup zur Zeit der Übernahme dieser Arbeit noch nicht ständig in Magdeburg ansässig, hatte vielmehr seinen Wohnsitz noch in Nordhausen. Das geht daraus hervor, daß sich das Domkapitel ausdrücklich verpflichtete, ihm bei der Übersiedlung seines Haushaltes durch Wagengestellung behilflich zu sein, auch wird er „burg- und bildhauer zu Nordhausen" genannt. Über seine Arbeit wurde mit ihm vereinbart, daß er „allen dazugehörigen Alabaster, der dazu nötig ist und nicht mehr, auf sein eigen Unkost und Belohnung soll lassen brechen, aus dem gröbsten vorpossieren und bis gegen Quedlinburg verschaffen"; von dort aus wollte dann das Domkapitel den Weitertransport übernehmen. Er sollte ferner gehalten sein, in einer ihm dazu eingeräumten Kapelle die Arbeit sofort zu beginnen. 1200 Taler alles in allem wurden ihm bewilligt, die er auch in drei Raten zu 400, 600, 200 Taler erhalten hat. 200 Taler lieh ihm beim Beginn der Arbeit der Rat der Stadt Nordhausen zur Steinbeschaffung; in der darüber aufgestellten Urkunde wird sein Name Capop geschrieben.

Im Herbst 1595 also begann Kapup die Roharbeit, siedelte dann, wohl bald im Laufe des Winters, hierher über und 1597 war die Kanzel vollendet. Das ist zunächst alles, was wir über sein Leben wissen; es ist wenig genug und leider ist auch diesen sicheren Nachrichten nicht viel mehr vermutungsweise hinzuzufügen.

Es eröffnen sich zunächst die Fragen: ist Kapup nach der Vollendung der Kanzel noch länger in Magdeburg verblieben; beweisen andere, auswärtige Werke seiner Hand, daß er nach Erledigung seiner Aufgabe weiter gewandert, vielleicht wieder an seinen alten Wohnort zurückgekehrt ist, oder wäre gar die Vermutung erlaubt, daß er noch während seiner hiesigen Tätigkeit verstorben sei? Die erste Frage ist dahin zu beantworten: es finden sich außer dem Mandelsloh-Denkmal und der Kanzel weder in der Altstadt, noch im Dombezirk, noch sonst in der engeren Umgebung Magdeburgs Arbeiten, die auf unseres Meisters Werkstatt zurückgeführt werden könnten. Mit dem Vollendungsjahr der Kanzel, 1597, verschwindet er aus dem hiesigen Kunstkreis. Für die Antwort auf die andere Frage, in welchem Sinne wir sein Verschwinden zu deuten haben, ist der Umstand von Wichtigkeit, daß Kapup nicht als einziger an der Kanzel gearbeitet hat. Daß man sie solange dem Ertle zuschrieb, hat seine Gründe gehabt: auch dessen Zeichen findet sich an ihr. Man könnte also leicht auf die Vermutung kommen, daß Ertle nach Kapups mitten in seiner Tätigkeit erfolgtem Tode den Kanzelbau vollendet habe; um so leichter, als

Digitized by Google

1597 ein Pestjahr für Magdeburg war. 2028 Menschen fielen in diesem einen Jahr dem großen Sterben zum Opfer; es wird auch die Vorstädte und das Sudenburger Künstlerviertel nicht verschont haben. Dennoch kann ich mich zu dieser Annahme nicht entschließen. Ertle erscheint mir hier weniger als Nachfolger, denn als Hilfsarbeiter Kapups. Sein Zeichen findet sich nur an den Sandsteinteilen der Kanzel; einmal an dem Unterbau der Treppe, dicht neben der Tür, das andere Mal oben im Kanzelinnern an der kapitellartigen Konsole, die aus dem vom Kanzelkelch umschlossenen Pfeiler herausgearbeitet ist. Auch würde Kapup nicht vor Vollendung der Arbeit seinen vollen Lohn erhalten haben, ebensowenig wie Ertles Name in dem Kontrakt fehlen würde, wenn er von Anfang an als gleichwertiger Mitarbeiter vom Domkapitel angenommen wäre. Gerade der mit ihm, dem Tischler Zimmermann und dem Maler Senst wenige Jahre später geschlossene Kontrakt über den Orgelbau hat ein Beispiel dafür erhalten, wie das Domkapitel im Falle der Arbeitsverdingung an mehrere Meister verfuhr. Kapup war gewohnt, im weichen, schnitzbaren Nordhausener Alabaster zu arbeiten, für die untergeordneten Sandsteinpartien seines Werkes nahm er daher Ertle als Gesellen an. Daß dieser damals noch jung und noch nicht Meister gewesen ist, schließe ich aus der hier noch einfachen, schild- und umschriftlosen Form seines Zeichens, sowie daraus, daß er in der Folgezeit fast 20 Jahre hindurch bis 1612 in gleichmäßig angestrengter Tätigkeit nachzuweisen sein wird.

Aber noch eine andere, allerdings urkundlich bisher nicht völlig gesicherte Bestätigung fand ich für die Annahme, daß Kapup, nachdem er am vollendeten Werk seine Signatur angebracht und seinen Lohn restlos empfangen hatte, wieder in seine Heimat zurückgekehrt ist. Ich sah die in Nordhausen erhaltenen Hochrenaissanceschöpfungen daraufhin durch, ob nicht einige von ihnen auf Kapup zurückzuführen seien. Um es vorweg zu nehmen: es sind unter der sehr großen Anzahl von Holz-, Alabaster- und Sandsteinarbeiten, die dort aus den Jahren von etwa 1580 bis etwa 1620 vorhanden sind, nur drei, die in Frage kommen, freilich unter ihnen die allerschönste, die Nordhausen überhaupt aufzuweisen hat, der Hochaltar der Marktkirche. Außer diesem stehen noch zwei, jetzt im Städtischen Museum aufbewahrte Alabasterfiguren, Moses und Johannes Baptista, Kapup nah; jedenfalls passen sie zu dem Oeuvre keines anderen Meisters so gut, wie zu dem seinen, und ich möchte sie daher nicht übergehen. Der Hochaltar der Markt-(oder Nicolai-)Kirche ist in jüngster Zeit gründlich gereinigt und ausgebessert; ich hatte dabei Gelegenheit, seine einzelnen Teile in allernächster Nähe zu untersuchen und kam dabei immer mehr zu der Überzeugung, in ihm eine Arbeit von Kapups Hand zu sehen. Freilich bestand eine Schwierigkeit: nach Schmidt, Bau- und Kunstdenkmäler für Nordhausen, p. 231ff., soll der Altar 1646 geweiht und von einem Bildhauer namens Johann Duck verfertigt sein. Schmidt erwähnt dabei auch ziemlich zusammenhanglos unseres Meisters als eines Nordhausener Künstlers, er nennt ihn noch in der falschen Lesart „Kabutz oder Kaputz, der sich einige Zeit in Italien aufgehalten hat". Schmidts Quelle für den Namen Johann Duck konnte ich nicht in Erfahrung bringen; in den Pfarrakten findet er sich nicht, vom Städtischen Archiv erhielt ich leider trotz wiederholter, detaillierter Anfragen keinerlei Auskunft; an dem Altar selbst findet sich keinerlei Name oder Monogramm. Nun ist aber eines offensichtlich: der Altar, wie er heute ist, kann keinesfalls aus dem Jahr 1646 stammen, er muß erheblich älter sein. Um 1646 herrscht im Ornament der übertriebenste Ohren- und Knorpelstil, der auch auf die Behandlung alles Figürlichen beträchtlich eingewirkt hat. Ich erinnere an das eine der jetzt in den De-

Digitized by Google

pots des Provinzialmuseums aufbewahrten Hallenser Epitaphien aus diesen Jahren als typisch für die barocke, manierierte Wiedergabe der Körper und ihrer Gewandung. In Nordhausen selbst legen zwei Seitenaltäre im Dom beredtes Zeugnis dafür ab, daß auch dort dieser so charakteristische, weil so übertrieben angewandte Stil uneingeschränkt geherrscht hat. Der in Rede stehende Altar aber entbehrt jeden Anklanges an diese Stilphase; seine ruhigen und gemäßigten Figuren in vornehmem und zurückhaltendem Faltenwurf sind ganz undenkbar um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Es ist sehr zu beklagen, daß der Altar eines nennenswerten Ornamentschmuckes — des allerbesten Datierungsanhaltes — entbehrt, wie er ja überhaupt nur in unvollkommener Gestalt auf uns gekommen ist. Er besteht aus einer Predella, die in schmalem Mittelfeld, prachtvoll in diesen Raumausschnitt gesetzt, die Gethsemaneszene zeigt. Die Worte der Abendmahlseinsetzung, auf zweimal drei Zeilen verteilt, flankieren dies Mittelstück. Die Hauptstaffel füllt, auf rundbogig abschließender Tafel, die Abendmahlsfeier selbst; der Tisch mit der Gruppe Christi und seiner Jünger ist in eine mächtige Rundbogenhalle gesetzt. Rechts und links davon, zwischen je zwei schlanken Säulen, stehen Paulus und Petrus; die obere Staffel bringt ein Relief mit der Kreuzigung, seitlich davon zwei weibliche Figuren, die eine mit einem Kirchenmodell, die andere mit einem aufgeschlagenen Buch. Das Ganze krönt ein schöner auferstandener Heiland. Das Gesims der zweiten Staffel war bestimmt, noch zwei weitere Figuren zu tragen, ebenso wie an die Seiten des Hauptstockwerkes sich Seitenwangen anfügen sollten. Die Dübellöcher und Ansatzstellen geben davon deutliche Kunde. Trotz seiner Unvollständigkeit oder gerade wegen dieses Mangels an allen Schmuckformen, erscheint der Altar heute so vornehm und mächtig, nicht zum wenigsten durch den Kontrast der weißen Figuren, Säulen und Relieftafeln gegen die tiefdunkelgrün getönte Architektur. Immerhin genügt das Vorhandene, die Datierung in eine frühere Zeit vorzunehmen. Der Charakter der großen Rosetten am oberen Aufsatz und der kleineren an der Predella, die Ausbildung der Kapitelle, zusammen mit der Behandlung des Figürlichen, des Faltenwurfs und der Standmotive setzen das ganze Werk in die Zeit von 1600 bis 1610, d. h. in die Jahre, wo das Hochrenaissancerollwerk noch in voller Blüte stand und in Schnitt und Tendenz, Flächenbehandlung und Linienführung alle anderen Einzelformen mitbestimmte. Die Voluten und Blättchen der Kapitelle und Rosetten unseres Altares sind noch ganz flach und „zweidimensional" wirkend gehalten, zeigen noch nicht die nach 1620 allgemein geübte Tendenz der aufklappenden Ränder und zur Ellipse ausgezogenen Kreisvoluten. Die heute vorhandenen Teile des Altares sind im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden, dennoch besteht die Schmidtsche Notiz der Altarweihe von 1646 zu Recht. Ich erkläre den Zwiespalt so: 1612 brachte Nordhausen ein schweres Unglück durch eine gewaltige Feuersbrunst, bald brachen die Nöte des 30jährigen Krieges auch über diese Gegend herein — man hatte weder Zeit noch Geld, den Altar zu vollenden. Erst als ruhigere Zeiten kamen, kurz vor dem endgültigen Friedensschluß, fand man Muße, wieder an ihn zu denken: Johann Duck setzte aus den fertigen Teilen das Werk zusammen, so gut es ging, so, wie es heute steht und fortan ging es unter seinem Namen. Es hätte sich von den sichtlich fehlenden, ganz beträchtlichen Teilen bei der letzten Restauration doch irgendetwas finden müssen, zumal der Altar noch sehr gut erhalten, nur sehr verschmutzt und übermalt war. Es konnte sich jedoch nichts finden, weil nichts von ihnen je vorhanden gewesen war. Zur urkundlichen Beglaubigung dieser früheren Datierung und dieser Indizienschlüsse fanden sich folgende, freilich herzlich magere Notizen in den Sankt

Digitized by Google

Nicolaikirchenbüchern, die leider nur bis in das Jahr 1610 hinunterreichen und namentlich im Beginn unvollständig und willkürlich geführt sind:

„Zu 1610: den 20. März, Nro. 15, geboren dem Bildhawer eine Tochter.
Zu 1611: 30. november † des bildhawers Weib.
Zu 1611: 29. Dezember † dem bildhawer ein Kind.
Zu 1612: 1. Januar † dem bildhawer ein Kind."

Während sonst immer der Name der Betreffenden genannt ist, findet sich nur bei den Kirchenbeamten selber (Diakon, Küster usw.) dies Fortlassen jeder Namensangabe. Ich schließe daraus, daß auch dieser Bildhauer dem eintragenden Pfarrer sehr wohl bekannt war und sehr nah stand — kurz, daß es der Meister des damals entstehenden Altars war. Ob er nicht, nachdem drei Mitglieder seiner Familie innerhalb 33 Tagen gestorben waren, selber verstorben ist und darum sein Werk unvollendet liegen blieb?

Ich habe diese Hypothese, die den Nordhausener Altar mit jenen Notizen zusammenbringt und beide auf Kapup bezieht, nicht verschweigen wollen in der Hoffnung, daß ein glücklicher Fund gelegentlich die archivalische Bestätigung dieser, letzten Endes nur stilkritisch fundierten, Annahmen bringt. Ich schätze den Künstler hoch genug, um auch die unscheinbarsten Notizen und Andeutungen über ihn als wertvoll zusammenzuhalten; es mögen daher hier noch einige Auszüge aus den Kirchenbüchern einer anderen Nordhausener, der St. Blasiikirche folgen. Sie stammen aus den Jahren 1597—1598, d. h. aus der Zeit, in der die Magdeburger Kanzel eben vollendet war und Kapup aus dem Magdeburger Kunstkreis wieder verschwindet.

„1597: Dezember Christoph bildhawer † ein Sechswochenkind.
1598: April Christoph bildhawer ein Kind †."

Auch dieser „Christoph bildhawer" könnte identisch mit Kapup gewesen sein, zumal die Vornamen übereinstimmen. Leider sind Werke aus diesen Jahren in der St. Blasiikirche nicht erhalten, die auf Kapups Stil zurückgehend die Personengleichheit erweisen könnten.

Nach diesen trotz aller Umständlichkeit wenig ergebnisreichen Versuchen, in das über Kapups Leben und Schicksal liegende Dunkel ein wenig Licht zu bringen, gehe ich zu seinen Werken über.

Das Mandelslohepitaph ist bereits im vorausstehenden datiert und in die Jahre 1591—1592 gesetzt. Früher von einem eisernen Gitter umschlossen, das die Jahreszahl 1600 trug, steht es heute ungeschützt an der inneren Südwand des Domes und ist leider dem äußersten Verfall preisgegeben. Das Material für alles Figürliche und rein Ornamentale ist Nordhausener Alabaster; die größeren Architekturteile und die zurücktretenden Partien des Unterbaues sind sehr feinkörniger Sandstein; Bemalungsspuren sind nirgends mehr zu entdecken. Inschriften sind nicht vorhanden, auch die große Mitteltafel ist leer, die Grabschrift nach dem erst 1602 erfolgten Tode des Stifters nicht nachgetragen.

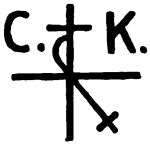
Für Kapups Stileigenart ergibt sich aus diesem frühesten erhaltenen Werk noch wenig. Es gehört dahin vor allem die ihn von Klintzsch und der kursächsischen Schule trennende Reliefbehandlung. Kapup gibt stets einen schmalen Streifen leeren Vordergrundes mit kleineren Gegenständen, hier Blumenbüscheln, dem Feuergefäß Abrahams usw. Dann folgen als Mittelgrundfiguren die Personen der Hauptszenen; flacher werdend und ansteigend füllen Landschaften oder Nebenszenen den breit dahinterliegenden Hintergrund. An Ornamenten bringt er neu die Lambrequins, feine zügel- oder languettenartige Gehänge, die von Ringen oder Rosetten

Digitized by Google

ausgehend über die Flächen hinüberziehen. Reichliche Obstbüschel, aber weniger realistisch, dekorativer wie Klintzschs, ganz aus dem Kreis gebildete, wenig im Mittelpunkt herausgezogene Voluten, sehr feine, stofflich empfundene Gewandfalten, im Landschaftlichen die charakteristischen Pilz-Schirm-Bäumchen, die in ihrer durchkonstruierten Art auf italienische Typen zurückgehen — das sind seine hauptsächlichsten Kunstmittel. Ein Zug zu stilisieren, zu ruhiger, ausgewogener Bildung der Einzelformen geht durch das Ganze, so unruhig auf den ersten Blick der Gesamtaufbau des Epitaphs erscheint.

Johann von Bothmar hatte 1592 dem Kapitel 500 Goldgulden für die Erbauung eines neuen Predigtstuhles hinterlassen. Wir sahen, daß die Domherren im Oktober 1595 Kapup mit der Ausführung dieser Testamentsbestimmung betrauten, und daß er im darauffolgenden Winter mit der Arbeit begonnen haben wird. Den Alabaster — nur von diesem ist in dem Kontrakt die Rede — bezog er aus Nordhausen und zwar allem Anschein nach aus den alten Steigerthaler Brüchen, deren Gestein diesem schönen, gelblichen, prächtig polierfähigen Material ganz gleich kommt. Die Sandsteinteile tragen Ertles Zeichen; sie sind seine erste Magdeburger Arbeit gewesen, die er noch als Geselle Kapups lieferte.

Der Typus der Kanzel ist der übliche: ein auf einer Figur ruhender Pokal, zu dem eine, den Pfeiler, um den die ganze Anlage komponiert ist, umgreifende, kurze Treppe hinaufführt. Eine hölzerne Tür schließt die Treppe unten ab; der gleichfalls hölzerne Schalldeckel schwebt als $^6/_8$-Eck über dem $^5/_8$-Innenraum. Ganz versteckt unter der Einmündung der Treppe ist der Schild mit Kapups Monogramm



und Zeichen angebracht. Da die eisernen Beschläge und Griffe der Tür alt sind, auch auf der Rückseite in das Rahmenwerk die alte Zahl 1721 eingekritzelt ist, müssen auch die Relieftafeln und ihre ornamentale Umrahmung alt sein. Ihre Ornamentik zeigt freilich mit den breitgequetschten Voluten, geschweiften, gebrochenen Giebelchen, vor allem der leise ansetzenden Umbiegung der Rollwerkszungen eine leichte Verschiedenheit gegen die Alabasterteile des Kanzelrumpfes. Dieselben Abweichungen weist der ebenfalls hölzerne Schalldeckel auf. Entweder ist für dieses dritte Material noch ein dritter Meister anzunehmen, oder Kapup ist in diesen Teilen schon dem Zuge nach größerer Greifbarkeit gefolgt, nach einer stärker räumlich, malerischer wirkenden Behandlung der Rollwerkformen. Ich nehme letzteres lieber an, da am überreich verzierten Schalldeckel auch genug Beispiele für die einfachere Rollwerkausbildung sich finden, die aus dem Kreise gebildeten Voluten, die aus nur einer, höchstens zwei Lagen gebogenen Kartuschen, da vor allem die Behandlung der vorhandenen Gesichter und Figürchen durchaus Kapups Gepflogenheiten entspricht. Das Gitter, das einst die Kanzel umschloß und an dem die Domherrenwappen angebracht waren, ist nicht mehr vorhanden. Neu sind an ihr nur Kleinigkeiten; außer Einzelheiten an den Apostelfiguren, meist hervorstehende Teilchen wie Köpfe an den Reliefs, einige Attribute der Heiligenfiguren, die beiden Arme der Eva und der rechte des Adam, ebenso der Arm der mit weiblichem Oberkörper gebildeten Schlange. Dies Relief des Sündenfalles, zweifellos das schönste an dem ganzen Aufbau, ist das einzige für das sich zwar nicht ein Vor-

Digitized by Google

bild, aber doch eine graphische Paralleldarstellung in einer 1656 in zweiter Ausgabe erschienenen französischen Bilderbibel mit abgekürztem Text fand[1]). Der volle Titel des Werkes lautet: „Les peintures sacrées sur la bible par le R. Pêre Antoine Girard, de la Compagnie de Jésus. Dédiées à la Reyne. Seconde Edition. A. Paris etc. etc. MDCLVI." Die Bilder illustrieren jedesmal mehrere biblische Erzählungen zusammengezogen zu einer Komposition; das erste bringt 18 Hauptszenen aus der Genesis von der Erschaffung Himmels und der Erden bis zur Sintflut. Die kleine Gruppe des Sündenfalles zeigt dieselbe auffallende, sonst nicht gebräuchliche Haltung des Adam: er sitzt links, ganz vom Rücken her gesehen, den linken Arm hinter sich gestützt und hält in der rechten Hand einen Apfel, den ihm die vor ihn stehende Eva soeben gereicht hat, während ihre linke Hand noch einen zweiten umschließt. Die Stiche der französischen Bilderbibel gehen zweifellos auf ältere Vorlagen, zunächst auf die Platten der ersten Ausgabe, weiter auf noch ältere Kompositionen und Typen des 16. Jahrhunderts zurück. Das Urbild dieser Sündenfallsdarstellung halte ich für das gleiche, das Kapup vorgelegen hat. Welcher Art diese Vorlagen gewesen sind, vermag ich nicht zu sagen; ich glaube, daß man sie am ehesten in derartigen „Bibles raisonnées", wohl auch in den damals aufkommenden, illustrierten großen Weltchroniken zu suchen hat. Kapup mag auch italienische Stiche benutzt haben, darauf lassen die deutlichen italienischen Anklänge in den schmalen Reliefs der Verkündigung und der Geburt schließen. Hamann sieht nicht mit Unrecht Erinnerungen an Typen Correggios in den Köpfen und in den Bewegungsmotiven. Diese vaguen Erinnerungen, die man zu allen Zeiten vor diesen Bildchen empfunden haben wird, dürften der Anlaß gewesen sein, Kapup so bestimmt einen Aufenthalt in Italien nachzusagen. Möglich ist es natürlich, daß er aus eigner Anschauung die italienische Kunst gekannt hat, nötig ist es nicht. Ich bin viel eher geneigt, bei ihm eine Schulung nur in Süddeutschland zu suchen. Seine Haarbehandlung, seine von jener der kursächsischen Meister so völlig verschiedene Raumwiedergabe legten mir diese Annahme nah. Das in der Augsburger St. Annakirche befindliche Relief der Lazaruserweckung z. B. trägt seiner Kunst verwandte Züge. Kapup legt das herunterhängende Haar der Männer in lange, wellige Strähnen, die kurzen Locken rollt er in eine tiefe Höhlung ein; die Augen zeichnet er so, daß das obere Lid einen hochgewölbten Bogen bildet und der Augenwinkel ganz dicht und hoch an den Nasenrücken heranrückt. Ähnliche Einzelheiten weist das Augsburger Relief in der Anlage auf, die Magdeburger Werke zeigen sie in deutlicher, aber noch gemäßigter Ausbildung, der Nordhausener Altar steigert sie noch mehr, die beiden Statuen des dortigen Museums zeigen sie am allerschärfsten. Die Behandlung des Räumlichen, die gute und perspektivisch glaubhafte Abstufung der Vorder-, Mittel- und Hintergrundschichten weisen alle diese hier zusammengenannten Werke auf. Die Nordhausener sind daher den Magdeburger Arbeiten zuzugesellen. Jenes Augsburger Relief sei nur als stilverwandt erwähnt, ebenso eine kleine, heute sehr restaurierte Alabastertafel mit einer guten und selbständig komponierten Abendmahlsdarstellung in der Sakristei der Klosterkirche zu Egeln. Letztere könnte bei der nahen Nachbarschaft zu Magdeburg sehr wohl ernstlich als eine Arbeit unseres Meisters in Frage kommen, wenn sie in einwandfreierem Zustande wäre. Alles in allem ergeben auch diese stilistischen Untersuchungen nur negative Resultate: Kapup hat mit der kursächsischen, ihrerseits mit der schlesischen in Verbindung stehenden Bildhauerschule keine Zusammenhänge, ebensowenig mit der westfälischen und der hannover-braunschweigischen. Die meisten Beziehungen zeigt seine Kunst

(1) Ein Exemplar der ersten Ausgabe ist mir bisher nicht bekannt geworden.

Digitized by Google

zu der schwäbischen, etwa des Hans Moringk von Konstanz, von dem als Lehrer des Ertle, Kapups Gesellen, noch die Rede sein wird. Direkte Zusammenhänge vermag ich für ihn nirgends zu finden, ebensowenig wie etwa für den zur selben Zeit in Erfurt tätigen Hans Friedemann d. Ä. Von diesem sind durch Döring auch in Kapups Heimat Nordhausen einige Arbeiten nachgewiesen, ohne daß ich jedoch zwischen beiden eine nähere Beziehung annehmen möchte[1]).

(1) Döring-Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

BALTH. NEUMANNS BAUTÄTIGKEIT IN ELLWANGEN

Von HANS KLAIBER

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Unter den zahlreichen baulichen Aufträgen, die Balth. Neumann in ganz Süddeutschland erhalten hat, verdankt er, wie man weiß, viele den persönlichen Beziehungen des Schönbornschen Hauses. Sie haben ihn in den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch nach Ellwangen geführt, wo von 1732—1756 Franz Georg, Graf v. Schönborn, Erzbischof von Trier und Bischof von Worms, als Fürstpropst regierte. Freilich war es nicht immer leicht, den im eigenen Land mit Arbeit überhäuften Künstler nach auswärts zu bekommen und man riskierte unter Umständen eine glatte Absage seines Landesherrn, der doch schließlich seinen Baumeister nicht fürs „Ausland" halten wollte. Dem Fürstpropst kam es nun zustatten, daß der vielbegehrte Architekt damals gerade den Kirchenbau des Klosters Neresheim übernommen hatte, so daß er auf seinen Inspektionsreisen dorthin über Ellwangen kommen und dann hier die für seine baulichen Arbeiten nötigen Besichtigungen vornehmen und Konferenzen abhalten konnte. Seine Bautätigkeit in Ellwangen betrifft das alte Rathaus, Priesterseminar, Schloß und Spital.

I. DAS RATHAUS

Da das im Jahre 1593 errichtete alte Rathaus oder Dikasterialgebäude, das außer dem Rat und Stadtgericht die Kanzleien der fürstlichen Regierung, Hofkammer und das Archiv enthielt, im Laufe der Zeit baufällig geworden war, erhielt der Stadt- und Landbaumeister (Bestellung am 5. März 1737) Arnold Friedr. Prahl den Befehl, einen Riß und Überschlag für den Neubau anzufertigen. Die Oberleitung aber war einem Höheren zugedacht: am 5. Januar 1747 schrieb der Kurfürst an Balth. Neumann nach Würzburg, er möge sich nach Ellwangen begeben, um mit der Hofkammer eingehende Beratung über das Bauwesen daselbst zu pflegen. Die Vorschläge Prahls wurden ihm zur Begutachtung vorgelegt, und seine Ansicht über verschiedene Anstände, die der Fürst darin gefunden hatte, gefordert. Namentlich schien die Treppenanlage, der Dachstuhl, die Unterbringung der Privets und des Prangers sowie die Gestaltung der Fassade gegen den Hauptmarkt, von wo aus die Urteile dem Volke verkündet wurden, einer Nachprüfung zu bedürfen. In einem Bericht vom 8. September desselben Jahres stellte Neumann einige Gesichtspunkte auf, die für den Neubau zu erwägen seien, zum ersten, ob die Einteilung des Raumes sich ändern solle. Die Entscheidung hierüber erhielt Neumann selbst, nachdem ihm über Zweck und Verwendung des Hauses das nötige mitgeteilt war. Noch wichtiger war die Platzfrage. Sollte der alte Platz beibehalten werden, so ließen sich Keller und Fundamente des bisherigen Baues wiederbenutzen; doch hätte es Neumann für richtiger gefunden, auf diesen materiellen Vorteil zu verzichten und dafür „das ganze neue Haus in besseren Prospekt des ganzen Marktplatzes zu versetzen", d. h. einen andern Bauplatz zu wählen, auf dem es besser zur Wirkung käme. Im Frühjahr 1748 begann man mit dem Abbruch des alten Rathauses und war Anfang Mai nahezu auf den Grund gekommen. Als nun das Areal geräumt war, fand die Bürgerschaft Gefallen an der Erweiterung des Marktplatzes und ließ eine Petition um Freilassung des allgemein bewunderten, freigelegten Marktplatzes und Verlegung des Rathauses abgehen, ohne daß freilich die Stadt zunächst einen Platz unentgeltlich zur Verfügung gestellt hätte. Auch Neu-

Digitized by Google

mann, der am 21. Mai auf der Reise nach Neresheim in Ellwangen eintraf, stimmte sogleich für eine Verlegung, da die Hauptfront gegen den Marktplatz nirgends lang genug sei, da man seitwärts in eine enge Gasse gerate und durch den Ankauf alter Häuser zu hoch in die Kosten kommen werde. Als den „vornehmsten, schönsten, kommodesten und menagierlichsten Platz" bezeichnete er den alten Kirchhof oben auf dem Markt- und Stiftsplatz, wo Krambuden und eine kleine Kapelle standen. Durch Anlage eines Mezzanins als Seitenpavillon ließe sich noch ein kurfürstliches Absteigequartier von 5—6 Zimmern herausbringen. Der Keller des alten Rathauses könnte im Boden bleiben und müßte nur etwas niedriger gelegt und überpflastert werden. Das Kapitel des Ritterstiftes erklärte sich in rasch einberufener Sitzung mit der Wahl des Bauplatzes bei der Stiftskirche einverstanden, nachdem ihm der Baumeister auf dem Papier wie an Ort und Stelle den Lageplan erklärt hatte. Die zu diesem Zweck angefertigten raschen Skizzen, Lageplan, Grundriß, Aufriß und Querschnitt, wurden nachträglich von Prahl in genauerer Zeichnung ausgefertigt und den Akten beigelegt. Der Aufriß (in unserer Abbildung oben) sieht ein neunachsiges, dreistöckiges Mittelrisalit vor, das, im Erdgeschoß rustiziert, durch Pilaster in drei Teile zerlegt wird; die fünfachsigen, zweistöckigen Flügel zeigen je eine Altane, die sich um das Eck über dem Parterre herumzieht. Ein Wappen zwischen Urnen und ein Türmchen, das den Bau nach Neumanns eigener Erklärung als Rathaus charakterisieren soll, beleben den sonst ziemlich streng gehaltenen Aufbau. Indessen kam das Projekt nicht zur Ausführung; als Neumann am 4. Juni von Neresheim, wo er den ersten Steinsatz beaufsichtigt hatte, zurückkehrte, fand er die Situation verändert vor. Den Herren des Kapitels waren nachträglich Bedenken aufgestiegen, ob sie ihre Stiftskirche noch mehr verbauen lassen sollten. Am ersten Tag seines Aufenthaltes steckte er den Platz ab und entwarf Aufriß, Grundriß der beiden Geschosse und Durchschnitt aufs neue (Abbildung unten). Das Erdgeschoß nehmen Läden, Brotlaube, Wachtstube, Kornscheune und Registratur ein, die städtischen und fürstlichen Kanzleien sind im Obergeschoß untergebracht. Der Aufriß zeigt einen durchaus zweistöckigen Bau mit Mezzanin, dessen Schauseite durch zwei Seitenpavillons mit gebrochenem Dach und ein dreiachsiges durch Giebel und Säulenstellung betontes Mittelstück gegliedert wird; die Balkons kehren wieder, jedoch nur an den Schmalseiten, ebenso das Türmchen. Die schmuckvolle Ausbildung des Mittels, die Balustraden auf den Pavillons sowie die starke Unterscheidung von Unter- und Obergeschoß und die Rustizierung der drei vortretenden Teile beleben diesmal das äußere Bild und lassen keinen einförmigen Eindruck aufkommen. Der Querschnitt führt den inneren Aufbau der Geschosse, Parterre, Mezzanin, Oberstock und zwei Speicher vor Augen. Auch dieser Plan fand keine Gnade; aber noch gab er die Hoffnung nicht verloren. Zwar ließ er für alle Fälle den alten Bauplatz vollends abräumen und mit der Verstärkung der Fundamente beginnen, versuchte aber durch ein drittes Projekt vom 7. Juni das Kapitel doch noch zu seiner Ansicht zu bekehren. Indem er der Befürchtung, das schwarze Dach des Rathauses würde der Stiftskirche vollends das Licht nehmen, Rechnung trug, verkürzte er die Fassade, so daß die Sakristei frei blieb. Allein es war alles vergeblich: verstimmt schrieb er dem Fürsten, nun habe all seine Arbeit nichts geholfen und er hätte sie sich füglich ersparen können, wenn sich das Kapitel beizeiten auf seine Einsprüche besonnen hätte. Der Bischof tröstete ihn: „Man muß in Gottes Namen auf dem alten Platz fortfahren und wolle also der Herr Obrist es so gut wie möglich einrichten, damit es eine Zierde der Stadt werde." Die Grundsteinlegung erfolgte am 20. August, bereits 11 Wochen später war der

Digitized by Google

Dachstuhl, zu dem Neumann noch eine besondere Anweisung und Skizze schickte, vollendet. Im September schickte der Kurfürst die Zeichnungen für das Wappen und den Giebel und stellte die Skizzen für die Urnen sowie den Neumannschen Hauptriß in baldige Aussicht. Nicht nur für den vorliegenden Fall ist es von Interesse, daß der Name Neumanns weder in der dem Grundstein eingefügten Urkunde noch in dem redseligen gereimten Zimmerspruch genannt, beidemal vielmehr nur Prahl als führender und dirigierender Baumeister bezeichnet wird; eine Angabe, die uns geradezu in die Irre führen müßte, wenn nicht nach den Bauakten Neumann unzweideutig als der leitende Geist erschiene. Nachdem das Haus gedeckt war, konnte man mit der Inneneinrichtung beginnen: Schreinerwerk, Schlosserarbeit nach vorgelegten Modellen, Stukkatur in den drei Hauptzimmern, in den übrigen nur Quadratur, d. h. Rahmenprofile. In einem Brief an den Hofkammerpräsidenten vom 17. März 1750 teilte der vielbeschäftigte Baudirektor seine Reisepläne mit: In der Karwoche will er nach Bruchsal reisen, in der Osterwoche wieder heimkehren, da er auf dem Land und zu Bamberg etliche Tage zu tun hat, dann gegen Pfingsten auf der Reise nach Neresheim Ellwangen passieren. Vom dortigen Bauwesen habe er seit Weihnachten nichts mehr gehört, da im Rathaus die Ausstattung in Arbeit und der Seminarbau noch in Vorbereitung begriffen sei. Der Kurfürst war ungehalten, daß man in Ellwangen nicht besser Fühlung mit der Oberleitung hielt. Der Landbaumeister erhielt einen „halben gnädigen Verweis" und die Mahnung, künftig fleißiger mit dem Oberst zu korrespondieren. Dieser kam am 25. Juni selbst, um die schwebenden Fragen mit dem Präsidenten zu besprechen und sich vom Fortgang der Arbeiten an Rathaus, Spital und Seminar zu überzeugen. Er sandte von Neresheim aus einen Aufriß ein, mit Portal und Inschriftschild darüber. Da das Wappen mit den Namen schlecht steht, so wird ein cheveron (Sparren) darübergesetzt und das Wappen eingefaßt, die Urnen kommen auf das Gesims des cheveron. Auch das Türmlein behielt er bei und die Balkone an den Schmalseiten zur Verbreiterung der Fassade. Den Vorschlag, den Altan auf Säulen über das Portal zu stellen, wies er als unglücklich zurück; wegen des oberen cheverons würde die Fassade ohne die Seitenbalkone zu schmal und zu kurz. Schließlich wurde noch eine Abänderung in der Treppenführung vorgesehen zur Erhöhung des ersten Abschnittes des Treppenhauses, der zu niedrig schien („es verrücket und vergnüget das Gesicht nicht genug"). Zum Schluß mußte Neumann auch noch die Zeichnung für das Balkongitter anfertigen, da der Prahlsche Entwurf mit seinem dünnen, durch Kämme und Muscheln verbundenen Zweigchenornament dem Bauherrn für eine Filigran- oder Häckelspitzenarbeit geeigneter schien als für ein Eisengitter. Die Ausführung erhielt der einheimische Meister Joseph Buchberger, weil der Hofschlosser Lukas nicht für derlei Arbeiten eingerichtet war. Der endgültige Neumannsche Hauptriß ist, wie so häufig, nicht erhalten, wohl aber seine letzte Vorstufe in einem jetzt in der Würzburger Universitätsbibliothek aufbewahrten Aufriß (Del. I, 60/61). Die imposanten Projekte sind während der Verhandlungen zu unserem Bedauern recht zusammengeschrumpft: der Aufbau auf zwei Stockwerke beschränkt, die Dimensionen reduziert, die pavillonartigen Seitenflügel unterdrückt, das Türmchen beseitigt, selbst der Balkon geopfert. Ein Dreieckgiebel mit flammenden Urnen enthält das Wappen des Bauherrn in Akanthusgeranke. Der Grundriß belehrt uns, daß das Treppenhaus vorne links am Eingang gedacht war. Blatt 61 desselben Zeichnungsbandes gibt endlich ein Stück vom endgültigen Plan in Kopie, nämlich einen Teil vom Auftrag einer Ecke und der Grundriß legt hier das Stiegenhaus nach rückwärts. Das wirklich ausgeführte Gebäude (jetzt Zivilkammer) ist

Digitized by Google

trotz aller Abstriche und Reduktionen mit Rücksicht auf die Beschränktheit des Bauplatzes und der Mittel von ansehnlicher Erscheinung, dreigeschossig, auf rustiziertem Parterre. Die Fassade verläuft in gleicher Linie und zeigt ein Mittel mit niedrigem flachen Giebel zwischen zwei dreiachsigen Seitenflügeln. Eckpilaster mit Rokokokartuschen an den Kapitellen und der Wechsel der Fenster — unten rundbogig, oben viereckig — mit ohrenförmig gekröpften Rahmen bilden den einzigen Schmuck der schlichten Außenseite. Das Türmchen ist, trotzdem es für ein Rathaus charakteristisch schien, richtig weggefallen, glücklicherweise hat man dagegen den Balkon wieder aufgenommen. Mit seinem trefflich entworfenen Eisengitter und den prächtigen Löwen- und Muschelkonsolen bildet er ein reizendes Zierstück in dem sonst so einfachen Bild. Im Innern erfreut das Treppenhaus mit seiner eleganten Balustrade und die Stukkatur des Italieners Albuzzi, die zweifellos auch unter den Auspizien der Neumannschen Kunst entstanden sind, das Auge des Besuchers.

II. PRIESTERSEMINAR

Über die Baugeschichte des Priesterseminars auf dem Schönenberg bei Ellwangen sind wir leider nicht so gut unterrichtet, wie über das Rathaus. Doch steht Neumanns Urheberschaft außer Zweifel. Befand sich doch ehemals bei den Ellwanger Bauakten ein Faszikel mit der „Correspondenz zwischen Kurfürst Franz Georg und Balt. Neumann, Würzburg. Obersten, wegen Erbauung eines Seminarii" vom Jahre 1748. Er ist bedauerlicherweise nicht mehr vorhanden, ebenso wie ein zweiter mit den „Protokolla und Akta die Errichtung, fundatio, oeconomia und Bauwesen des Seminarii concernentia" von 1749. Da also die speziellen Bauakten und die brieflichen Verhandlungen zwischen dem Bauherrn und Neumann fehlen, so sind wir auf ein paar dürftige Notizen angewiesen, die uns die Einleitung und den Fortgang des Baues melden und zugleich Neumanns Anteil erhärten. Am 14. Juni 1748 erhält er die Aufforderung, wegen des Seminars sich mit dem Kammerpräsidenten zu besprechen. Im Winter des folgenden Jahres begann man mit der Zufuhr von Holz und sonstigem Baumaterial; im Frühjahr 1750 war bereits das Gebälk im ersten Stock gelegt, der Keller gegraben, jedoch noch ungewölbt, nach Ostern sollte die Maurerarbeit am zweiten Stock beginnen. Im Juni konnte Neumann berichten, daß der eine Flügel bis zum Gesims aufgemauert sei, der Zimmermann bald an den Dachstuhl gehen könne und die Vorbereitungen zur Kellerwölbung getroffen werden. Der Bau gehe ganz in einer Höhe bis zum alten Priesterhaus, wo die Geistlichen untergebracht waren, und werde allgemein belobt. Der Fürst freute sich über den raschen Fortgang und hoffte, daß in Bälde die Fundamente für den andern Flügel gelegt werden können; doch sollte Prahl nichts von sich aus unternehmen, sondern allwöchentlich bei Neumann Bericht erstatten und fleißig anfragen. Indessen zog sich die Sache doch länger hinaus als man gedacht hatte. Auf einem Lageplan aus dem Jahre 1753 erscheint erst der Südflügel und die anstoßende südliche Hälfte des Mittelbaues fertig und bewohnt, dahinter erstreckt sich eine geometrische Gartenanlage, zuerst Obst- dann Ziergarten auf dem von der Stadt überlassenen früheren Weideland. Endlich, nach weiterer dreijähriger Frist, wurde das Seminar unter Propst Anton Ignaz v. Fugger im Jahre 1756 eingeweiht. Im Grundriß erkennt man das beliebte Barockschema der hufeisenförmigen Anlage: an einen Mitteltrakt stoßen rechtwinklig zwei kürzere Flügelbauten, die einen Hof einschließen. Man hat die Nachricht, daß der ursprüngliche Plan nicht zur Ausführung gekommen sei, dahin gedeutet, als ob der Hof durch einen zweiten, hinteren Paralleltrakt abgeschlossen werden sollte; mit Unrecht, vielmehr wurde nicht einmal der ganze

Digitized by Google

Mittelbau für die Zwecke des Seminars mit seinem geringen Alumnenbestand gebraucht und so richtete man den dem Hof zugelegenen Teil gar nicht zu Räumen ein. Das Seminar (jetzt Pfarr- und Schulhaus) ist ein langgestreckter, dreistöckiger Bau in Hufeisenform, dessen Silhouette ein Mansarddach mit geschweiften Kaminen belebt. Die einfache, gegen die schöne Wallfahrtskirche gekehrte Fassade zeigt im leicht vorspringenden Mittel Kompositpilaster auf hohen Sockeln, die einen dreieckigen, wappenverzierten Giebel tragen, und ein Rundbogenportal; die übrigen Eingänge und Fenster sind schlicht viereckig. Den künstlerischen Geschmack des Erbauers verrät in erster Linie wiederum das treffliche Stiegenhaus mit seinem durchbrochenen Geländer und die Rocaille-Stukkatur im ehemaligen Speisesaal. —

III. RESIDENZSCHLOSS

Es läßt sich denken, daß der Fürstpropst die wiederholten Inspektionsbesuche Neumanns in Ellwangen nicht vorübergehen ließ, ohne seine Meinung über sein Residenzschloß daselbst zu erforschen. Zwar war das im 16. Jahrhundert erbaute Schloß bereits unter seinem Vorgänger Franz Ludwig in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts einer barocken Umgestaltung unterzogen und hauptsächlich mit einem prächtigen Treppenhaus ausgestattet worden, doch hatte Graf Schönborn die Verschönerungsarbeiten fortgeführt und 1739 von dem einheimischen Bildhauer Melchior Paulus ein Zierportal ausführen lassen. Nun schien ihm die Anfahrt zum Schloß nicht mehr der Würde einer Residenz gemäß und er beauftragte Neumann bei seiner ersten Besprechung mit der Hofkammer wegen des Rathauses auch das Schloß zu besichtigen und zweckentsprechende Vorschläge zu machen. In seinem Schreiben vom 8. September 1747 begnügte sich dieser bezüglich der Residenz auf seinen Plan zu verweisen, der sich gleichfalls unter seinen Würzburger Zeichnungen (Del. II, 111 und 112) erhalten hat. Er schlug darnach vor, den großen inneren Schloßhof in zwei Teile zu zerlegen, von denen der südwestliche als Anfahrt zum Schloß, der nordwestliche als Ökonomiehof dienen sollte, wie es denn auch ausgeführt worden ist; auch strebte er eine regelmäßigere Gestaltung der äußeren Einfahrt in den Schloßhof an. Ferner stellte er bei der Herstellung einer Wasserleitung im Schloß seine wasserbautechnischen Kenntnisse und Erfahrungen zur Verfügung, indem er ein eingehendes Gutachten über die Anstände, die sich ergeben hatten, ausarbeitete und die nötigen Anweisungen gab, wie die Stärke und Beständigkeit der Quellen zu prüfen sei u. dergl. Bekanntlich hat er sich auch sonst viel mit der Anlage von Lusthäusern, Fontänen und anderen Wasserkünsten beschäftigt, Aufgaben, für die sich bei der künstlerischen Ausgestaltung barocker Fürstenresidenzen reichlich Gelegenheit bot.

IV. SPITAL

Gleichzeitig mit seinem Gutachten über das Rathaus und die Residenz hatte Neumann im Herbst 1747 auch Vorschläge für den Umbau und die Erweiterung des Spitals zu machen. Man beabsichtigte die Neuerstellung eines von Norden nach Süden laufenden Flügels und eine Abänderung in der Einteilung und Verwendung der Spitalgebäude. Neumann schlug vor, den Bau durchgehends drei Stock hochzuführen, dem Hospitalverwalter eine Wohnung samt Ökonomiegebäude für sich, getrennt vom eigentlichen Spital, zuzuweisen, über den Spitalzimmern große Arbeitszimmer und Kammern, oben eine Küche für die Arbeiter, unten eine für die Spitäler einzurichten, die Kapelle zu vergrößern, das abschüssige Terrain für Keller, Waschhaus u. dergl. auszunützen; auch für die Wohnung des Spitalpfarrers und die

Digitized by Google

nötigen Kornspeicher schien ihm noch genügend Platz vorhanden zu sein. Im Sommer des folgenden Jahres bestimmte er diese Reihenfolge für die Spitalbauten: zunächst sind die Scheune, Vieh- und Pferdeställe zu machen, dann die alten Stallungen abzubrechen, hierauf die Verwalterswohnung in dem hiezu angekauften Bürgerhaus einzurichten, das in der Front gegen die Straße dem Spitaltrakt gleichgemacht werden soll. Tatsächlich war denn auch im Frühjahr 1750 der neue Ökonomieflügel unter Dach, wenn auch noch ohne innere Einrichtung und es sollte nunmehr die alte Ökonomie abgerissen und nach approbiertem Riß neu aufgebaut werden, worüber Prahl Weisung erhielt, fleißig mit Neumann zu korrespondieren. Die endgültige Entscheidung über die neue Einteilung und Verwendung der verschiedenen Flügel wurde im Sommer 1750 getroffen. Der Baumeister stellte zwei Möglichkeiten zur Wahl, entweder die Kapelle in das Eck des anzukaufenden Hauses zu verlegen, oder aber — und dies schien ihm empfehlenswerter — sie im Mittelbau einzurichten, den Ökonomiehof zu belassen und die Verwalterswohnung in den Flügel, wo damals die Kirche war, zu legen, im Mittelbau die Männer und im Flügel die Frauen unterzubringen. Entgegen dem ursprünglichen Plan sollte also der alte Ökonomieflügel stehen bleiben, der Neubau zu Wohnzwecken verwertet werden. Der Kurfürst mahnte, vor allem stets die Hauptbestimmung des Spitals im Auge zu behalten. Dies sei die Unterbringung von Pfründnern und nicht die Einrichtung einer großen Gutswirtschaft; Meiereien gehören überhaupt nicht in die Stadt, sondern auf das Land hinaus. Im übrigen stimmte er den neuen Vorschlägen bei, nachdem sie ihm in einem Grundriß erläutert worden waren. Gegenüber anderweitigen Ausstreuungen, als ob die Spitalgebäude ihrem eigentlichen Zweck großenteils entfremdet würden, wurde konstatiert, daß alle Einrichtungen einzig und allein zum Dienst und Verpflegung der Pfründner getroffen und nur die untersten Gewölbe im Neubau an die Leinwandfabrik verpachtet seien. Prahl erhielt die technische Leitung und fertigte einen „Überschlag des neuen, von dem Herrn Obrist Neumann entworfenen und eine allgemeine Approbation findenden Risses“ in der Höhe von 20000 fl., den genannten Plan gab ihm der Kürfürst mit nach Ellwangen. Aus dem Streit, den Prahl um seinen Gehalt zu führen hatte, ist von Interesse, daß er für die Inspektion jährlich 50 fl. beanspruchte, wobei er das Jahr zu sieben Monaten à 20 Arbeitstagen rechnete. Er berief sich dabei auf das Werk des Göttinger Professors Joh. Friedr. Penther, der Bauanschlag, wonach der Baumeister vom ersten Tausend Gulden 5%, vom zweiten 3%, von den folgenden 2 ½ % des Bauschillings als Belohnung fordern dürfe. Übrigens brachte ihm gerade die technische Leitung des Spitalneubaues wenig Ruhm ein: er ging bei der Einrichtung der Weberduncken (Webkeller) im Erdgeschoß nicht behutsam genug zu Werke, so daß schon 1755 sich Schäden zeigten und im Jahre 1770 umfassende Reparaturen notwendig wurden; es tauchte damals der Gedanke auf, die Räume der Leinwandfabrik zu Gefängnissen einzurichten. — Die Beteiligung Neumanns am Spitalbau ist künstlerisch weniger von Interesse, weil es sich dabei wesentlich um die praktischen, gewiß darum nicht weniger wichtigen Fragen der Raumeinteilung und -verwertung handelte und überdies der von ihm geplante Mittelbau, obwohl 1752 bereits das Baumaterial bereit lag, schließlich doch nicht zur Ausführung gekommen ist. Es sind ja überhaupt keine Monumentalwerke, die seine Bautätigkeit in Ellwangen gezeitigt hat. Der Justizpalast freilich, wie er ihn sich in seinen Entwürfen dachte, hätte sich mit Ehren neben seinen anerkannten Bauten sehen lassen können und ist darum auch im unausgeführten Projekt von Interesse. Im übrigen ist es zu klarer Abgrenzung seiner Kunstweise und zur

Digitized by Google

Ausscheidung des vielen, was im Laufe der Zeit unberechtigterweise ihm, der selbst in den Zeiten der Geringschätzung der „zopfigen" Architektur noch einen gewissen Namen besaß, zugeschrieben worden ist, notwendig, an der Hand der Akten und besonders seiner Briefe seinen wahren Anteil in jedem einzelnen Fall festzustellen. Mag dabei die Zahl seiner wirklich ausgeführten Werke zusammenschmelzen, so gewinnt dadurch das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit an konkreten Zügen und hört auf, ein Sammelbegriff für süddeutsche oder auch nur fränkische Barockkunst zu sein.

Digitized by Google

MISZELLEN

DIE KÜNSTLERURKUNDE DER MIRACOLIKIRCHE ZU BRESCIA.

Andrea Cassa hat in der anläßlich der Errichtung des Arnoldodenkmals in Brescia, 1882, veröffentlichten Sammelfestschrift „Brixia“ [1]) eine Geschichte der B. V. dei Miracoli geschrieben, die, ohne Angabe des Fundortes, in launisch-kurzweiligem Ton gehalten, sich auf eine Reihe urkundlicher Belege stützt. Wesentliches und Beiläufiges in ausgedehntestem Vortrage vermischend, ist ihm dabei das Unglück widerfahren, daß er z. B. den für die Künstlergeschichte dieser Kirche vielleicht wichtigsten Namen schlecht gelesen und einen „Gasparo Cairano“ in die Literatur eingeführt hat, der bei Arcioni [2]) bereits „da Cairano“ und bei Merzario [3]), mit Giovanni Gaspare Pedoni identifiziert, „più precisamente da Carona“ heißt. Seitdem spielt dieser angebliche Gasparo da Cairano alias Carona in der Geschichte Lombardischer Plastik eine schwankende Rolle [4]), die ihn bald mit dem von Pomponius Gauricus [5]) als Autor der Imperatorenbüsten an der Brescianer „Loggia“ genannten „Gaspar Mediolanensis“ identifizieren, bald von Giovanni Gaspare Pedoni trennen läßt, der, nach der Aussage Vasaris [6]), in Brescia mancherlei gearbeitet haben soll.

Auf dokumentarische Beweise weniger als auf stilkritische Vergleiche und Erwägungen gestützt, werde ich in anderem Zusammenhang darzustellen versuchen, wie die verschiedenen „Gaspare“, durch die Miracolikirche und die Loggia an eine Stadt, an eine Zeit und an zwei Hauptdenkmäler gebunden, zu einer einzigen, künstlerisch faßbaren Persönlichkeit zusammenschmelzen, der Brescia wie Cremona in der Hauptsache das verdanken, was in ihren Mauern an Renaissancedekor einer besonderen, postbramantesken Gattung zu sehen ist; und begnüge mich heute, die von A. Cassa sprunghaft benutzte Urkunde zu publizieren, deren Inhalt einen Gesamtüberblick über die Künstlertätigkeit an der Miracolikirche zu Brescia gestattet.

Das Schriftstück, von einem gewissen „Giovanni Martinengo Cancelliere eletto nel 29 marzo 1731“ auf Grund der Originalurkunden verfaßt und im Archiv der Kirche bewahrt, kann, nach dem Verlust der Kassenbücher selbst und bei der sichtlichen Sorgfalt seiner Zusammenstellung, wohl als der Hauptbeleg für die Künstlergeschichte der Miracolikirche gelten; wenn andererseits auch zu beklagen ist, daß gerade die Entstehungszeit der Kirche mit der geringsten Anzahl von Nachrichten bedacht wurde.

Ich lasse die Urkunde hier folgen:

„L'idea dell' illustrissima città fù tale, che senza alcun risparmio volle, che fosse abelita la detta chiesa; et infatti si servì de' più celebri sogietti, perchè in cotesta opera ponessero ogni arte, e virtù per farla comparire in ogni tempo la più insigne d'oqn'altra chiesa.

Se miro quali furono presto ritrovo, che li dodici Apostoli di pietra furono stabeliti da Maestro Gasparo Caizano Milanese nell' anno 1489: 24 xbre per il pretio di planette lire nove per cadauno come al Libro O, fo 4. to.

Le figure delli dodeci Angioli, tre Dottori, et due tonde medalie intagliate e lavorate furono da Mastro Anto. della Porta da Milano per planette Lire cento sei: in detto fo. 6. to.

Li Piedi de volti sopra le colonne furono lavorati e forniti da M. Gasparo dto. Matio dell'anno 1490: 3 Maggio. fo. 8. to.

Li Pezzi sette da preda del volto da mezzo furono lavorati da Gio. Maria et Andrea Pelesi Fo. 9.

Li frisi intagliati furono fatti da M. Giacomo Fostiner di Bornato li 6: Marzo 1546 per planette lire cento trenta otto fo. 27 to.

Li Candelieri, seu colonne quadre colli suoi capitelli, architravi, frisi, cornici posti nel Choro di dta. Chiesa furono lavorati e intagliati dalli MM. Lelio et Alovisio fratelli Paisoli intagliatori, in dto. Libro fl. 6 et 7 in Filza A. fl. 20. 21. 22 et 23.

Il Cornisone di Pietra, ossia Architravo fu terminato da Bernardino Antegnato per planette lire ottánta giusta la convenzione fatta li 6: 9bre 1576: in detta filza fo. 19.

La doratura, e pitura del organo fù fatta da Tomaso Buona nell'anno 1588: per lire trecento, qual poi fu detta opera estimata da Michel Gattuso pittore scudi trenta in fa. A fl. 7: et 9.

Li quadri della Nattività della gloriosa Vergine, dell' Anonziazione, della Purificazione e della Asonzione con li apostoli posti nell' choro furono fatti il po. da Tomaso Bona per il prezzo di scudi cinquanta: il 2o. da Pietro Maria Bagnador per scudi trenta, il terzo da Gratio Cosale per scudi quaranta, e l'ulto. da Pietro Marone per scudi quarantatre così stimati li 20 novembre 1596 in

(1) „Brixia“ 1882, Stab. Tip. Lit. F. Apollonio, S. 237 ff.
(2) Arte decor. ital. V, S. 77 ff
(3) G. Merzario, I Maestri Comacini, 1893, I, S. 573 ff.
(4) Vergl. A. G. Meyer, Oberital. Frührenaissance, 1900, II.
(5) Pomponius Gauricus, De Sculptura, 1504; Ed. Brockhaus, 1886, S. 252.
(6) Vasari, Le Vite, Ed. Milanesi, VI, S. 504.

Digitized by Google

libro M. fo. 18. to. et 19 to., e questi erano li principali pittori di questa città.

Il quadro della visitazione fu fatto e depinto da Scipion Corte Pittore l'anno 1646, a cui per la pittura furono datte planette lire cento settanta cinque: in Fa. A. fo. 27.

Il quadro dell' Sposalizio della B. V. fù depinto da Bernardino Gandino l'anno 1646 in dta. Fa. fo. 30 to. così per la pittura gli furono datti scudi no. trenta.

Da detto Libro O ancora vedesi, chi furono li altri, che abelirono dette pietre con intagli e qual spesa v'occorse.

Il quadro della presentazione della B. V. al tempio fù depinto da Ottavio Amigone pittore, quale consegni pl. lire duecento dieci, come da ricevuta 1646, 19: Maggio in Fa. A. fo. 37.

La Tela che copre la B. V. Ma. fù depinta da Mo. Gio. Anto. Viola, a cui per la stessa opera furono datte pl. lire vinti otto, come da ricevuta 30 Agosto 1675: nella Filza A. Fo. 69.

L'intaglio et ornamento al altare della B. V. Ma. fù fatto da Gio. Guarino intagliatore abitante sotto li Porteci per lire quattordeci, come spica da boletta 27 Novembre 1675 in detta Fa. fo. 71.

Appare ancora, che per li Rasetti della chiesa furono spese lire duecento novanta e soldi quindici, come da ricevuta 18 agosto et 16 settembre 1648 in detta Fa. fo. 47.

Il Crocefisso grande avanti il coro fu fatto da Paulo Costa nell'anno 1618. 7 Aprile e vale lire ottanta quattro Libo. F. fo. 60.

L'incoronazione della B. V. in Choro sopra l'altare fu depinta dal Luchese e li furon donate lire trenta quattro, avendo fatto il soprapiù dell'opera per sua divotione come da ricevuta 23 Maggio 1643 nel Libro L. fo. 2.

Le fatiate nella chiesa di quà e de là del choro sono state accomodate dal Caporal Giovanni Corona con li candelieri di pietra, mezzi candelieri, pedestali et arcate e fatte le cartele di parangone in cima le dette arcate, e posti li santi di rilievo; ma non sono stati fatti dallo stesso li due pedestali, due pilastri, sei candeglieri di pietra mischia, che sono dalla parte di Santo Nicola tutto per il prezzo di lire mille doicento trenta, come da scritto 29 8bre 1627 in Libro O. fo. 2. to."

(Brescia. S. M. dei Miracoli. Archivio Parrocchiale. Cartella A. Fasc. 3. Atti relativi a memorie antiche della Chiesa.) Benno Geiger.

ANTWORT AUF DIE ENTGEGNUNG DER HERREN Dr. LEONHARDT UND Dr. BOSSERT / Vergl. Monatsh. für Kunstwissensch. VI., S. 76—81.

Zu meiner Freude kann ich feststellen, daß Bossert und Storck in der Einleitung ihrer inzwischen erschienenen prächtigen Neuausgabe des „Mittelalterlichen Hausbuches" die von Leonhardt und Bossert als Tatsache geschilderte Ulmer Tätigkeit des Hausbuchmeisters „fraglich" erscheint[1]). Auch, daß Leonhardt und Bossert die Nummern XXX—XXII ihrer Liste[2]), die sie noch vor einigen Monaten in „die Stilstufe" verlegten, „wo er (der Hausbuchmeister) seine reifsten Arbeiten zu schaffen beginnt"[3]), nunmehr „am liebsten aus dem Werk des Hausbuchmeisters gestrichen sehen möchten"[4]), ist immerhin ein Fortschritt. — Es ist richtig, daß bereits Flechsig[5]) vorgeschlagen hatte, die Ulmer Holzschnitte dem Hausbuchmeister zuzuschreiben. Aber er war wenigstens so vorsichtig, seine Darlegungen in eine hypothetische Form einzukleiden und auch in dem von den beiden Verfassern in ihrer Entgegnung zitierten Satz ein „vielleicht" einzuschieben. Deshalb war damals für mich kein Anlaß vorhanden, die sowieso schon stark angeschwollene Hausbuchmeister-Literatur noch zu vermehren, zumal die auf jahrelanger Beschäftigung mit der Materie begründeten Untersuchungen Flechsigs viele wertvolle Anregungen boten. Als aber Leonhardt und Bossert in einer in weiteren Kreisen verbreiteten Kunstzeitschrift die Flechsigschen Vorschläge als beweisbare Tatsachen hinstellten, mußte ich zum Widerspruch gereizt werden. Und ich weiß, daß es anderen, „die von Holzschnitten auch etwas verstehen", ebenso ergangen ist. Es schien mir daher angebracht zu sein, derartige Behauptungen so schnell als möglich zurückzuweisen und dadurch weitere Verwirrung zu verhüten[6]).

Daß die beiden Verfasser sich so rasch vollkommen zu meiner Ansicht bekehren würden, wäre zuviel verlangt. Um die durch Bild und Wort an zwei Beispielen von mir dargetanen stilistischen Unterschiede zwischen den Ulmer, Eßlinger, Nürnberger und Uracher Holzschnitten einerseits und den Drachschen Spiegel-Illustrationen andererseits zu erklären, kennen sie keinen anderen Ausweg als zu behaupten, daß die Drachschen Holzschnitte „im Wege der Massenproduktion" entstanden und deshalb „von geringerer Qualität" seien. Sie vergessen dabei, daß die Ulmer Holzschnitte ebenfalls ihre Entstehung einer „Massenproduktion" verdanken, und sehen nicht ein, daß die stilistische

Digitized by Google

Verschiedenheit beider Holzschnittgruppen in dem grundverschiedenen künstlerischen Temperament der beiden Holzschnittzeichner ihre Ursache hat, und daß endlich das Gemeinsame, das sie verbindet, nur ein allgemeiner Zeitstil und vor allem das Kostüm jener Epoche ist. Mit demselben Rechte könnte man z. B. auch den sogenannten „Meister der Bergmannschen Offizin" mit dem Hausbuchmeister identifizieren wollen. — Ferner müssen die beiden Herren zwar zugeben, daß bei der Initiale des Ptolemaeus von 1482 „eine Anlehnung an die Zainerbibel von 1480 zweifellos vorhanden ist", lehnen jedoch meine Zuweisung der in demselben Buche befindlichen Weltkarte an den Aesopmeister durch die Frage ab: „Wo findet sich da (beim Aesopmeister) nur ein einziges Mal diese saubere Haarbehandlung, eine ähnliche Augenbildung, ähnlich sorgfältige Zeichnung der Nasenflügel, der Lippen oder der Grube über letzteren?" Meine Antwort lautet: „Dort, wo der Aesopmeister in ähnlich großem Maßstabe[7]) zeichnet, z. B. bei der Figur des „Aesop", dem ersten Holzschnitte der Zainerschen Aesop-Ausgabe (Schreiber V, 3020)." Der Aesopmeister zeigt ferner deutlich eine stetig fortschreitende künstlerische Entwicklung, die sich, wie bereits an anderer Stelle von mir erwähnt, auch noch über die Holzschnitte des Holl'schen Ptolemaeus hinaus verfolgen läßt und überhaupt erst in einigen Ulmer Illustrationen der 80er Jahre ihren Höhepunkt erreicht hat. Aber immer arbeitete er durchaus selbständig, ohne sich an irgendeinen anderen Künstler, auch nicht an den Hausbuchmeister, anzulehnen.

Und nun zu Hans Schnitzer von Armsheim! „Schnitzer" ist sicher ein echter Beiname[8]) und keine Berufsbezeichnung. Die beiden Herren schreiben zwar in ihrer Erwiderung konditionell: „Wenn hier wirklich etwas anderes als eine reine Berufsbezeichnung oder ein vom Beruf hergenommener ständiger Beiname vorliegt" usw. Trotzdem fügen sie in die Überschrift ihres Aufsatzes „und der Schnitzer Hans von Armsheim" ein. Das erinnert mich an das Verfahren der gelben amerikanischen Presse, die auch in ihren Überschriften oft Dinge als Tatsache hinstellt, die in dem darunter stehenden Text als ein vages Gerücht bezeichnet werden. In dem vorliegenden Falle kann nun jeder, der auch nur die Anfangsgründe wissenschaftlicher Arbeitsmethoden kennt, beweisen, daß hier keine Berufsbezeichnung vorliegt. Eine solche hätte nämlich in dem lateinischen Satze „Insculptum est per Johannem Schnitzer de Armssheim" ebenfalls mitübersetzt werden müssen. — Ob die Formschneider selbst die Zeichnungen zu ihren Holzschnitten geliefert haben, ist eine alte, noch unentschiedene Streitfrage[9]). Ich neige dazu anzunehmen, daß dies, wie bei den Kupferstechern, in den 70er und 80er Jahren des 15. Jahrhunderts auch bei den Holzschneidern meist der Fall war, und glaube sogar, daß auch Dürer noch einige seiner Holzschnitte selbst geschnitten hat[10]). Jedenfalls sind die uns bekannten Signaturen in der frühen Graphik, soweit wir es nachweisen können, Meistersignaturen, zum Beispiel diejenigen des Meisters E S, Schongauers, auch die des Wohlgemut im Schatzbehalter[11]) und in der Schlußschrift der Schedelschen Chronik und das Monogramm Dürers. Nirgends wird der ausführende Handwerker allein genannt. Auch Holbein hat in seinen Jugendarbeiten oft noch diesen Brauch befolgt, während er seine späteren Holzschnitte meist unbezeichnet ließ und sogar zuweilen (40 Jahre nach dem Erscheinen unseres Ptolemaeus) den Formschneidern die Erlaubnis erteilte, sie mit ihrer Signatur zu versehen.

Auf meinen Hinweis hin, daß der Hausbuchmeister schon deshalb kaum im Jahre 1476 die 57 Holzschnitte der Sensenschmidtschen Bibel in Nürnberg angefertigt haben kann, da er damals in den Niederlanden war, tischen uns Leonhardt und Bossert wieder eine neue Hypothese auf und meinen, unser Meister könne auch vielleicht 1475 in den Niederlanden gewesen sein. Das scheint mir aber aus anderen Gründen ausgeschlossen zu sein. Einmal machte unser Meister 1475 die Neusser Fehde mit und hat damals offenbar einen großen Teil der Zeichnungen des Hausbuches angefertigt[12]) und dann kann man fast sicher nachweisen, daß er im Jahre 1476, jedenfalls nicht früher, in Brügge gewesen ist. Der dort von ihm angefertigte Stich war nämlich für die Illustrierung der 1476 bei Colard Mansion in Brügge erschienenen Boccaccio-Ausgabe (Hain 3341) bestimmt. Von diesem Drucke gibt es vier Varianten, die alle 1476 datiert sind und von denen die erste keinen Raum für Kupferstiche enthält. Ich schließe hieraus, daß Mansion ursprünglich überhaupt nicht die Absicht gehabt hatte, das Buch zu illustrieren. Erst in der zweiten Variante ist Raum für den Stich unseres Meisters vorhanden, so daß anzunehmen ist, daß Mansion durch den zufällig anwesenden Hausbuchmeister zu dieser Änderung veranlaßt worden ist[13]).

Wie sich die Monatsbilder in den hier in Betracht kommenden Kalendern zueinander verhalten, und welche Anhaltspunkte sich daraus für die Datierung der verschiedenen Kalender und ihres Illustrationsschmuckes ergeben, das glaube

Digitized by Google

ich in meinem Aufsatze bereits genügend klargelegt zu haben[14]). Auch die beiden Verfasser können nicht leugnen, daß ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Initialen des xylographischen Kalenders, denjenigen des Hausbuchmeisters und denen der Knoblochtzerschen Offizin[15]) besteht. Wenn dieses Abhängigkeitsverhältnis „ein noch näher zu untersuchendes" ist, warum untersuchen sie es nicht mit gemeinsamen Kräften und geben mir eine andere Erklärung der Zusammenhänge? Um meine Ansicht, daß die Drachschen Initialen durchgehend (nicht nur dort, wo es durch die erhaltenen Initialen des Braunschweiger Kalenderbruchstückes nachweisbar ist, sondern auch dort, wo sie in letzterem fehlen) zwischen den Monatsbildern des xylographischen Kalenders und denjenigen der Knoblochtzerschen Drucke vermittelt haben, zu entkräften, stellen sie die kühne Behauptung auf, daß Knoblochtzer für den Kalender von 1483 einige Initialen („ausgerechnet" gerade die, denen die vier erhaltenen Initialen des Braunschweiger Bruchstückes als Vorlage gedient haben)[16]) erneuern ließ. Demgegenüber ist zu betonen, daß der Charakter aller Kalenderinitialen der Knoblochtzerschen Offizin durchaus einheitlich ist und daß sie zur selben Zeit und für denselben Zweck entstanden sein müssen. Wir kennen auch kein einziges Beispiel dafür, daß Knoblochtzer irgendwo für denselben Zweck zweierlei Holzschnitte hat anfertigen lassen. Vielmehr war er darin sehr sparsam und hat die für ihn hergestellten Holzschnitte immer wieder in den verschiedenartigsten Büchern verwandt, wo es nur immer anging. Daß ein Buchkalender, wie der Knoblochtzersche von 1483, im Laufe des Jahres (am 11. März) erschienen ist, ist nicht, wie Leonhardt und Bossert behaupten[17]) „völlig einzig dastehend," sondern die Regel. Alle Buchkalender (die immer für mehrere Jahre Gültigkeit hatten) sind, soweit sie datiert sind, nachweisbar nicht für den 1. Januar gedruckt worden[18]), im Gegensatze zu den Einblattkalendern, die meist als Neujahrswünsche von den Druckern verteilt worden sind.

Ferner werfen mir die beiden Herren vor, daß ich den Holzschnitt der „ordo divini officii" von 1483 „wohlweislich nicht mit abgebildet" habe. Ich glaubte, daß diesem „Kunstwerke" mit der einen Abbildung in der Zeitschrift für bildende Kunst, a. a. O., S. 203, wo es jeder, der Lust dazu verspürt, ansehen kann, schon reichlich genug Ehre angetan worden sei. Erwähnen möchte ich bei dieser Gelegenheit, daß ich in dem „Kopf des holztragenden Knaben" der „Opferung Isaaks des Spiegels" (Naumann 109) nicht „die Züge der Madonna der ordo divini officii Strich für Strich wiederfinden" kann. Alles ist vielmehr in letzterer viel geistloser und plumper gezeichnet. „Die hakenförmigen Andeutungen der Faltenbrüche" sind auch durchaus kein „charakteristisches Merkmal der eigenhändigen Spiegelillustrationen, wie der des Aesopmeisters", sondern etwas, was sich bei fast allen Illustrationsholzschnitten des fünfzehnten Jahrhunderts findet.

Auf die Mang-Hypothese will ich hier nicht näher eingehen. Die beiden Verfasser sind ja selbst nicht so fest davon überzeugt, daß Heinrich Mang wirklich der Sohn des Augsburgers Hans Mang, genannt „Schnellaweg" gewesen ist. Bei dieser Gelegenheit muß ich aber energisch bestreiten, daß die beiden Verfasser (Zeitschrift für bildende Kunst, a. a. O., S. 252) bewiesen haben, „daß Heinrich Mang um 1500 einen Ulmer Bürger zeichnete", wie sie in ihrer Erwiderung behaupten. Hier stellen sie auf einmal eine in ihren „Studien" ausnahmsweise vorsichtig vorgetragene Hypothese als Tatsache hin.

Endlich will ich noch eine Frage der beiden Herren beantworten: „Wo wird Peter Drach, der mittlere von den beiden Verfassern, zu einem wahren Reformator der Buchausstattung erhoben?" Antwort: In der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIII, S. 240, schreiben Leonhardt und Bossert, nachdem sie ausgeführt haben, daß „Peter Drach der Ältere" weniger Wert auf künstlerische Verzierungen und Abbildungen gelegt habe: „Mit raschem Blick erkannte Peter Drach der Mittlere, 1481 mit der Leitung des Geschäftes betraut, daß bei den veränderten Zeitverhältnissen Druckwerke ohne jeglichen Buchschmuck kaum mehr erfolgreich mit zahlreichen anderweitigen, fast luxuriös ausgestatteten Angeboten in Wettbewerb treten könnten. Er betrachtete es daher als sein erstes Bestreben für seine Offizin einen bedeutenden Buchillustrator zu gewinnen" usw. Das klingt um so komischer, als nach neueren Forschungen Peter Drach der Mittlere wahrscheinlich gar nicht existiert hat[19]) und außerdem, wie ich es nachgewiesen habe[20]), die zahlreichen in den 80er Jahren in der Drachschen Offizin erschienenen Drucke fast alle unillustriert geblieben sind.

Kurz und gut, die Angriffe der beiden Herren scheinen mir ohne Ausnahme unzutreffend zu sein. Wenn Leonhardt und Bossert mit gleichartigen Mitteln und ohne genügende Unterlagen wieder diese meine Entgegnung erwidern würden, könnte sich dieses Zwiegespräch ins Endlose hinziehen, ohne wirklich wertvolle Ergebnisse zutage zu för-

Digitized by Google

dern. Ich möchte deshalb die Diskussion über diesen Gegenstand hiermit beschließen und dem Forum der Kunstforscher die Entscheidung überlassen, wer Recht hat. Indem ich das tue, hege ich noch eine Hoffnung. Bossert hat schon öfters Behauptungen aufgestellt und dann nach einiger Zeit offen und ehrlich zugegeben, daß er sich geirrt hätte. Er hat auch mich bereits früher einmal in einer Hausbuchmeisterfrage bekämpft und ist dann später wieder meinem Standpunkte nähergekommen[21]). Vielleicht wird er sich auch in den hier behandelten Fragen früher oder später zu meiner Ansicht bekehren. Leo Baer.

ANMERKUNGEN:

(1) Das mittelalterliche Hausbuch nach dem Originale im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausgegeben von H. Th. Bossert und W. F. Storck. Leipzig 1912, S. 47: „Daß der Ulmer Holzschnitt im Anfang der 70er Jahre Elemente zeigt, die der Kunst des Hausbuchmeisters nahestehen, ist nicht zu leugnen, fraglich bleibt nur noch immer, wie weit der Meister selbst dafür verantwortlich zu machen ist."

(2) Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXIII, S. 203.

(3) Ebendort, S. 242.

(4) Siehe Monatshefte für Kunstwissenschaft, VI., S. 78.

(5) Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV., S. 162 ff.

(6) Andere Autoren fühlen sich geehrt, wenn man ihre Schriften zitiert oder gar wörtlich abdruckt. Bossert dagegen nennt das (Monatsh. f. Kunstw., VI., S. 79, Anmerkung 1) „Angriffe persönlicher Natur", wenn ich (Monatsh. f. Kunstw., V., S. 447, Anm. 10) Zitate aus seinen Arbeiten ohne Kommentar abgedruckt habe. Um mir einen Gegenhieb zu versetzen, behauptet er, „daß Baer neun Seiten einer Zeitschrift benötigt, um uns — nicht zu widerlegen und dabei fast ausnahmslos Resultate bringt, die längst bekannt waren". Über den ersten Vorwurf siehe oben! Der zweite Vorwurf bezieht sich auf meine eine halbe Seite umfassende Einleitung, in der ich mich wirklich auf das notwendigste beschränkt habe, und auf meine Ausführungen über die Drachschen Kalenderinitialen (knapp zwei Seiten), die angeblich bereits von „Schorbach und Spirgatis" und „Koegler" gesagtes wiederholen. Keiner dieser Autoren erwähnt aber auch nur den Hausbuchmeister. Schorbach und Spirgatis kennen den Drachschen Einblatt-Kalender nicht einmal und alles, was Koegler (Anzeiger für schweiz. Altertumsk., N. F., XI, S. 156) über ihn sagt, ist: „Das oberste Initial D ... wurde doppelt so groß gegeben und enthielt statt eines Monatsbildes die Geburt Christi, formal und inhaltlich eine gleich glückliche Lösung, welche in den Kalenderinkunabeln zuerst ein Blatt aus Speier für 1483 zeigt" usw. Es kann also keine Rede davon sein, daß der Stammbaum: Xylographischer Kalender des Johannes de Gamundia — Speierer Kalender mit Initialen des Hausbuchmeisters — Knoblochtsersche Kopien (und das ist doch des Pudels Kern) schon vor mir klargestellt worden sei.

(7) Die von mir gegebene Abbildung der Weltkarte (Monatsh. f. Kunstw., V., Tafel 94) ist stark verkleinert.

(8) Der „mayster mangold schnitzer", der 1488 in Augsburg den Auftrag erhält „die apostel zu pessern, michels daffel zu seybern" (Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 574) ist offenbar ein Maler gewesen. — Wir besitzen auch noch die Meistersignatur eines anderen Holzschnittkünstlers aus derselben Zeit und ebenfalls aus Ulm: sie findet sich auf zwei Holzschnitten einer um 1480 entstandenen Passion, die „Peter mäler ze vlme" bezeichnet sind (vergl. Schreiber, Holzschnitte aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in der königl. Graphischen Sammlung zu München, Straßburg 1912, Nr. 114—123).

(9) In der mir wohlbekannten trefflichen Einleitung Schreibers zu seinen Holzschnitten aus der Graphischen Sammlung zu München (1912) findet sich nicht „Hierhergehöriges" (siehe Monatsh. f. Kunstw., V., S. 80, Anm. 4). Aber da die beiden Herren die Liebenswürdigkeit haben, mich mit Literaturnotizen zu versehen, will ich gleiches mit gleichem vergelten. Diese Frage behandelt schon eingehend und zusammenfassend Didot, Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, Paris 1863, col. 17—25.

(10) Das im einzelnen auszuführen, behalte ich mir für einen besonderen Aufsatz vor.

(11) Vergl. Muther, Die deutsche Bücherillustration, I, Nr. 423.

(12) Vergl. Das mittelalterliche Hausbuch, herausgegeben von Bossert und Storck, a. a. O., S. 34—37. Ich glaube, daß jeder Unbefangene, der die 1475 datierbaren Zeichnungen des Hausbuches mit den Holzschnitten der um 1476 entstandenen Sensenschmidtschen Bibel (Schreiber 3457) vergleicht, die ganze Streitfrage als gelöst betrachten dürfte.

(13) Vergl. Baer, Die illustrierten Historienbücher, Straßburg 1903, S. 136 ff. und S. LVIII, 281.

(14) Monatshefte für Kunstwissenschaft, V. S. 452 ff.

(15) Wenn in dem Knoblochtserschen Buchkalender zum Teil andere Initialtypen für bestimmte „Monate" Verwendung gefunden haben als in dem erhaltenen Speierer Kalender von 1483 (Braunschweiger Bruchstück [siehe Monatshefte f. Kunstw., VI, S. 80, Anm. 5), so ist das nur ein weiterer Beweis für die Richtigkeit meiner Behauptung, daß der letztere nicht die direkte Vorlage für die Knoblochtserschen Kalender gewesen ist, sondern ein älterer Speierer Einblattkalender. Übrigens sind fast immer diese Initialtypen von den Setzern ganz willkürlich für verschiedene „Monate" verwendet worden. Sämtliche Knoblochtserschen Drucke, in denen Kalenderinitialen vorkamen, anzuführen (siehe Monatsh. f. Kunstw., VI., S. 81, Anm. 7), lag für mich kein Anlaß vor, da für die Beurteilung der vorliegenden Frage nur diejenigen Drucke von Bedeutung waren, die vor dem 11. März 1483 erschienen sind. Die letzteren habe ich nach Schorbach und Spirgatis, Heinrich Knoblochtser vollzählig in meiner Tabelle (Monatsh. f. Kunstw., V., S. 454) verzeichnet.

(16) Ich habe nur zwei derselben abbilden lassen, da die übrigen bereits in dieser Zeitschrift — IV., Tafel 32, Abb. 15 und 16 — veröffentlicht worden waren. Natürlich wurden auch diese letzteren von dem Knoblochtserschen Holzschneider kopiert (siehe Schorbach und Spirgatis, a. a. O., Tafel 71, die erste und letzte Abbildung der zweiten Reihe).

(17) Siehe Monatshefte für Kunstwissenschaft, VI., S. 80, Anm 6.

(18) Vergl. Schreiber, Manuel, V., Nr. 4412, 4420, 4421—4424, 4426—4428.

(19) Pollard, Catalogue of Books printed in the XV. century now in the British Museum, Part II, p. 486.

(20) Monatshefte für Kunstwissenschaft, V., S. 455 und Anmerkung 5.

(21) In dieser Zeitschrift — III., S. 415 — schrieb ich: „Sein (des Hausbuchmeisters) Geburtsdatum wäre Ende der 30er oder Anfang der 40er Jahre anzusetzen." Dagegen Bossert in der Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., XXII, S. 139: „Sicher hätte ich mich von Baer überzeugen lassen, wäre mir nicht unterdessen ein Bild bekannt geworden, das mich bestimmt, das Geburtsjahr des Hausbuchmeisters noch etwas hinabzurücken und ich darf wohl sagen, *endgültig auf zirka 1430—1435 festzulegen.*" Später derselbe Verfasser gemeinschaftlich mit Leonhardt in derselben Zeitschrift, N. F., XXIII., S. 252: „So wird seine Geburt um 1450 gesetzt werden dürfen."

IN EIGENER SACHE!

Die von Herrn Ptaśnik in seinem Aufsatze „Noch einiges über die Abstammung des Veit Stoss" im Januarheft dieser Zeitschrift gemachten Angaben über die Dauer und den Umfang meiner Arbeiten im Krakauer Stadtarchiv, über angeblich von mir nicht eingesehene oder übersehene Archivalien ent-

Digitized by Google

sprechen nicht den Tatsachen! Wenn das „Kontrollbuch" meine Anwesenheit nur an zwei Vormittagen erwähnt, so ist das nicht zutreffend! Die von Herrn Ptaśnik bestrittene persönliche Kenntnis der von mir angeführten Advocatialien usw., wird durch den Wortlaut meiner Zitate überdies bewiesen (vgl. Lossnitzer, Veit Stoss [Leipzig 1912], Anh. II, Nr. 11 mit Ptaśnik, Rocznik Krakowski XIII, S. 157, Nr. 3; Lossnitzer, a. a. O., Nr. 97 usw.).

Ich habe die auf Veit Stoss bezüglichen Krakauer Archivalien im Original geprüft, die Lesarten des Herrn Ptaśnik verglichen und eine Anzahl zum ersten Male transskribiert (Lossnitzer, a. a. O., Nr. 10 a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, 94, 132 b); nur in einem unwesentlichen Falle wurde mir in den Jahren 1910 und 1911 die Einsicht in das Original versagt (a. a. O., Nr. 48), das übrigens auch Herr Pt. nicht abdruckt.

Die angeblich polnischen Namen „Wierzynek" und „Borek", sowie der Zusatz „vonn Kracka" kommen in den beiden Urkunden, auf die Herr Ptaśnik sich beruft und deren mangelhafte Kenntnis er mir vorwirft, nicht vor (vgl. Lossnitzer, a. a. O., Nr. 9; Rastawiecki, Biblioteca Warszawska I, 1860, S. 7 f.; Lochner, Norica V, fol. 510, Nr. 280; Lossnitzer, a. a. O., Nr. 48).

Auf den sachlichen Teil der Ausführungen des Herrn Ptaśnik, seine mir schon aus „Rocznik Krakowski XIII" bekannten Hypothesen und seine unparlamentarischen Schmähungen der polenfeindlichen Abschrift der Stiftungsurkunde des Marienaltars brauche ich zurzeit nicht einzugehen, da Herr Ptaśnik meine in dem oben zitierten Buche enthaltenen Darlegungen noch nicht kennt.

Max Lossnitzer.

Anmerkung der Redaktion: Der Autor legt Wert darauf festzustellen, daß seine Schlußentgegnung unmittelbar nach dem Angriff des Herrn Ptaśnik erfolgt ist, daß dieselbe aber aus redaktionellen Gründen erst jetzt veröffentlicht werden konnte.

Digitized by Google

REZENSIONEN

JOHNNY ROOSVAL, Die Kirchen Gotlands. Leipzig, E. A. Seemann.

Diese merkwürdige Gruppe von Kirchenbauten hat seit langem die Aufmerksamkeit auf sich gezogen; auch Dehio und v. Bezold widmen ihnen eine längere Besprechung und stellen sie an Wichtigkeit den norwegischen Stabkirchen gleich. Wenn man auch so hohe Schätzung kaum teilen kann — denn die Stabkirchen sind die letzten Repräsentanten der gesamten frühgermanischen kirchlichen Holzbaukunst — so bildet die gotländer Kirchengruppe doch ohne jeden Zweifel eine ganz eigenartige und selbständige Erscheinung in der kirchlichen Baukunst des Übergangsstiles. Denn wenn sie auch zeitlich tief in die Gotik hineinragt und erst 1361 mit dem Däneneinfall und dem damit beginnenden Todeskampf der Inselbaukunst endigt, so hat sie von jener kaum mehr als den Spitzbogen, nicht einmal Gewölbrippen und Strebepfeiler, bildet eben in ihrem ganzen Wesen eine Fortführung der Architektur des beginnenden 13. Jahrhunderts.

Trotz ihrer abgeschlossenen Eigenart hat diese Kunst indessen auf die Nachbarschaft, vor allem die südwestliche Küste der Ostsee, einen gewissen formalen Einfluß ausgeübt; und zwar vermittels des vortrefflichen Baumaterials des gotländischen Kalksteins, das überallhin in jene Bereiche versandt wurde und sozusagen seine Formen mit sich nahm. Es ist wohl anzunehmen, daß gar vieles schon fertig verladen wurde, und so bilden in den reinen Backsteinländern jener Gegenden, die eines brauchbaren Hausteins ganz ermangelten, die Architekturteile aus gotländischem Kalkstein immerhin einen nicht zu unterschätzenden Teil der Ausstattung der Backsteinkirchen. Schon in romanischer Zeit sind derartige Taufsteine in ganz Schleswig-Holstein verbreitet. Wer die Marienkirche in Lübeck besuchte, dem ist ohne Zweifel die eigentümliche Erscheinung des (leider vor 40 Jahren erneuerten) Westportals aufgefallen, das in der Hauptsache aus einer nicht sehr dicken Steinplatte mit Zackenbogen besteht; offenbar ebenso gotländisch. Denn der genannte Kalkstein bricht vorwiegend in Platten. — Auch der hl. Geist in Lübeck hat ein gotländer Kalksteinportal, usw.

Wo die Quellen des gotländischen Übergangsstiles zu suchen sind, ist noch nicht sicher. Doch macht Roosval auf gewisse Ähnlichkeiten mit westfälischen Kirchen und Beziehungen zu rheinischen aufmerksam.

Im übrigen handelt es sich freilich um anderthalb Jahrhunderte einer mehr oder minder auf die Insel beschränkten ländlichen Kirchenbaukunst, von deren Einfluß — ausgenommen jene Materialversendung — auf die Kirchenbaukunst jener Zeit wenig zu bemerken ist, und die denn auch in aller Stille ohne eigentliche, vor allem konstruktive Fortentwicklung weiter blühte. — Doch die Zahl ihrer Bauwerke ist sehr groß; Roosval behandelt etwa 100 verschiedene Gotteshäuser. Im einzelnen muß auf das Buch selber verwiesen werden; es sei nur erwähnt, daß der Natur ihrer Bestimmung nach es vorwiegend kleine gewölbte Kirchen sind, aus einem quadratischen Chor, meist nur zwei Jochen eines etwas breiteren Schiffes und einem quadratischen etwas schmaleren Turm bestehend. Dreijochige Schiffe sind schon Ausnahmen. Dagegen sind zweischiffige Anlagen ungemein häufig, bei denen dann bei zwei Jochen die vier Schiffgewölbe auf einer Mittelsäule ruhen. Die Hallenkirche ist da ja von selbst gegeben. Die Türme finden wir manchmal sehr stattlich und hübsch ausgebildet. — Die Hauptstücke des Schmuckes sind die Portale, in der entwickelten Zeit fast ausnahmslos mit Spitzgiebel darüber und mit abgetreppter Säulenstellung eingefaßt, die eigentliche Öffnung im Kleeblatt- oder Zackenbogen geschlossen. Ihnen widmet der Verfasser ausgiebige Besprechung und gruppiert die Kirchen gewissermaßen nach Familien auf Grund der Fenster- und Portalformen.

Allerlei Eigentümlichkeiten — selbst ein wenig schnurrige — laufen ihm da mit unter, so wenn er die gezackten Portaleinfassungen in männliche und weibliche — sogar in „Kinder des Vaters" und „Kinder der Mutter" einteilt nach nicht ganz leicht einleuchtenden Gesichtspunkten; wenn er später nach der Art der Behandlung des plastischen Schmuckes die Meister, außer dem einen mit Namen bekannten Lafrens Botvidarsson, als Dominicophilus, Elasticus, Ronensis, Neo-Iconicus, Fabulator, Egypticus usw. charakterisiert, hier nicht ganz konsequent nach Art oder Orten. Immerhin helfen diese Unterscheidungen zur Charakteristik des einzelnen nicht ungünstig mit.

Daß die größeren Kirchen der Hauptstadt Wisby, obwohl gerade diese sich in einen Gegensatz auch politischer Art zum Lande stellte und ihre weitere Entwicklung als Hansestadt sozusagen auf den rauchenden Ruinen des Landes fester begründete, doch im ganzen Rahmen nochmals erscheinen mußten, war selbstverständlich und unentbehrlich.

Digitized by Google

Man muß dem Buche das vollste Lob für die Gründlichkeit zollen, mit der der Gegenstand behandelt ist, zuerst analytisch, dann synthetisch, und zuletzt nochmals zusammengefaßt in einer Übersicht der Baugeschichten aller 100 Landkirchen. Auch die bildliche Darstellung ist eine höchst gründliche. 142 Bilder nach Photographien nebst zahlreichen Textzeichnungen geben eine annähernd erschöpfende Anschauung des Materials, so daß es fast merkwürdig erscheint, wenn der Verfasser noch weitere und gründlichere Arbeiten über den Stoff verheißt.

Jedenfalls ist hier ein wertvolles Sonderkapitel der mittelalterlichen Baukunst von einer erstaunlichen Abrundung gründlichst und ungemein vollständig vorgeführt; und erfreulich ist es für uns, daß der Verfasser das Buch in deutschem Verlag und deutscher Sprache hat erscheinen lassen; in der Tat findet ja das Kapitel erst seine wahre Bedeutung als Teil des großen Werkes über die nordische mittelalterliche Kirchenbaukunst. Sicher scheint auch, daß gerade eine so liebevoll alles einzelne behandelnde, nimmer ermüdende Darstellung fast nur im stillen „besinnlichen" höheren Norden entstehen konnte; ihren Dank und Widerhall muß sie aber wieder bei uns finden.

Albrecht Haupt.

R. A. L. PAULUS, Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbayerischen Hofe zu München. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Entwicklung des Münchener Barock und beginnenden Rokoko. Straßburg 1912, J. H. E. Heitz. Studien zur Deutschen Kunstgesch., H. 156. Mk. 35.—.

Die Erforschung der bayerischen Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts schreitet in letzter Zeit rasch vorwärts. Über die wichtigsten Meister sind nunmehr eingehende Monographien schon vorhanden oder doch wenigstens in Vorbereitung. Nur einzelne Perioden, die nicht so sehr durch das Schaffen bedeutender Meister bestimmt sind, bedürfen noch einer grundlegenden Bearbeitung.

Einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Münchener und damit des süddeutschen Barock und beginnenden Rokoko hat auch Richard A. L. Paulus in seiner umfangreichen Biographie von Henrico Zuccalli geliefert. Zuccalli ist der Hauptvertreter der italienisierenden Richtung im Münchener Spätbarock, die vor allem durch die Kurfürstin Henriette Adelaide begünstigt wurde. Der Ausbau der wichtigen Theatinerkirche in München, der Klosterkirche in Ettal, Schloß Lustheim, Umbauten in der Residenz, einige Adelspalais in München, dann der Schlösser in Lüttich, Bonn und Schleißheim, das sind die Hauptwerke dieser rührigen und eigenartigen Künstlerpersönlichkeit. Nebenher gehen verschiedene Projekte (für Altötting) und kleinere Bauten (ehem. Kirche in Berg am Laim, Kloster der Englischen Fräulein in München), die alle deswegen interessant sind, weil sich die Entwicklung vom italienischen Barock zu einer, ich möchte sagen Assimilierung an das beginnende französische Rokoko im Gesamtschaffen Zuccallis deutlich verfolgen läßt, und weil damit zugleich auch die Basis gezeichnet wird, auf welcher eine selbständige, süddeutsche Barock- und Rokokoarchitektur sich entwickelte.

Die Biographie Zuccallis und zugleich den geschichtlichen Hintergrund zur Lebensbeschreibung hat Paulus auf Grund genauester, archivalischer Forschungen — soweit es die spezielle bayerische Geschichte betrifft — geschrieben. Der Wert des Werkes beruht vor allem im historischen Material, das mit penibler Sorgfalt in großer Fülle zusammengetragen ist, so daß die Biographie geradezu zu einem Nachschlagewerk für diese Periode der Kunstgeschichte Münchens geworden ist. Neben Zuccalli selbst, dessen historisch genau festgelegtes Schaffen ein reiches Abbildungsmaterial von Ansichten, Plänen und Rissen illustriert, sind nicht nur alle Künstler, die mit Zuccalli in Berührung traten oder für seine Bauten arbeiteten, berücksichtigt, es finden auch alle auf das Kunstleben der Zeit einigermaßen einflußreichen Persönlichkeiten eine eingehende Behandlung. Immer ist dabei noch unbekanntes oder wenig gekanntes archivalisches Material herangezogen, das dann in den ausgiebigen Fußnoten am Schlusse des Bandes genau angegeben wurde. Der Umfang des Werkes ist so sehr groß geworden; es tritt aber dadurch über den Rahmen einer kunstgeschichtlichen Monographie hinaus und bildet eine Fundgrube für jeden, der über die bayerische Geschichte des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts arbeitet.

Diesen Vorzügen des Buches geschieht auch durch folgende Aussetzungen kein Eintrag. Die Masse des archivalischen Materials hat, wie es bei einem Erstlingswerk ja leicht begreiflich ist, den Verfasser nicht immer die richtigen Grenzen finden lassen zwischen dem, was brauchbar und dem was überflüssig ist. Es ist manches gedruckt, was die Lektüre nur erschwert und was höchstens ein Streiflicht auf das geschichtliche Milieu wirft. Dazu kommt noch eines. Die Hauptsache bei einer derartigen, kunstgeschichtlichen Monographie

Digitized by Google

ist die Würdigung und kunstgeschichtliche Einordnung der noch vorhandenen Werke. Nun kommen im Buche Abschnitte vor, in denen in extenso auf Grund des archivalischen Materiales über Bauten und deren Einrichtung referiert wird, ohne daß von vornherein ein Unterschied gemacht wird zwischen dem, was noch existiert und dem, was nicht mehr vorhanden ist. (Vgl. die Abschnitte über die Residenz in München.) Ähnlich ist es bei den reichen Anmerkungen über die verschiedenen Münchener Künstler. Es ist in diesen Anmerkungen viel Stoff zusammengetragen, der noch verarbeitet werden muß. Der Wert des Materials sinkt, weil nur selten angegeben wird, ob die Werke die der Künstler nach den archivalischen Nachrichten geliefert hat, auch noch vorhanden sind und wo sie zu finden sind. Gerade bei den wichtigeren Künstlern, wie Ableitner, Falstenberger u. a. habe ich das sehr vermißt. Nur die bereits katalogisierten Werke werden z. B. bei Malern wie Vivien eigens genannt. Auch fehlen bei diesen Anmerkungen die genauen Literaturangaben, so daß man sich schwer auskennt über den Umfang des gedruckten Materiales, das verwertet wurde. Nagler, den jeder Kunsthistoriker selbst leicht nachschlagen kann, ist öfters zitiert, Lipowsky, Westenrieder schon nicht mehr; die gelegentlichen Erwähnungen in Zeitschriften u. a. O. fehlen ganz.

Das Buch ist reich mit Illustrationen ausgestattet, aber leider stehen nicht alle auf der Höhe. Die Wiedergabe eines Risses in Lichtdruck — wenn es nicht ein großer Originalriß ist, bei dem es auf die Handschrift ankommt —, verliert immer, weil die Details verschwimmen. Aber auch von den übrigen Lichtdrucken nach Photographien sind viele zum Studium fast unbrauchbar. Ein großes Wagnis ist es gar einem geduldigen Leser Abbildungen, wie Nr. 52 und 113 vorzusetzen. Es sind da die aus anderen Werken entnommenen Risse zuerst mit farbigen Stiften angestrichen, wie es im Text angegeben ist, dann ist mit Tinte in schlechter Schrift hineingeschrieben und schließlich sind die einzelnen Teile verschieden schraffiert und das Ganze einfarbig gedruckt, so daß eine große Spitzfindigkeit dazugehört zu unterscheiden, was eigentlich gegeben ist. Bei einem wissenschaftlichen Werke dürfte eine derartige Sorglosigkeit nicht am Platze sein. Doch sind das Fehler, die sich leicht hätten vermeiden lassen; die Vorzüge des Buches bleiben trotzdem.

Adolf Feulner.

JULES COULIN, Der Maler Frank Buchser. Basel 1912. Helbing & Lichtenhahn.

Wir fangen an, dem 19. Jahrhundert gegenüber objektiver zu werden und legen vieles zur Seite, was vordem hochgeschätzt wurde, andererseits entdecken wir mit Erstaunen einzelne Erscheinungen, die in ihrer Bedeutung erst jetzt erkannt werden. Bei einigen Wenigen war es ausgemacht, daß wir in dem Maler Buchser eine der interessantesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst im 19. Jahrhundert vor uns haben. Und nun setzen einige vorläufige Publikationen ein, vor einem Jahre Widmers Monographie und nun Coulins grundlegende Studie, die den Maler fast noch größer erscheinen lassen, als die Eingeweihten ahnten. Schon die Durchsicht des Coulinschen Buches mit seinen wohlausgewählten Bildern sagt uns trotz dem Mangel an Farbe (die bei Buchser eine Hauptsache ist), daß hier Bedeutendes vorliegt. Und man macht sich mit Interesse hinter den Text.

Buchser ist 1828 in Feldbrunnen bei Solothurn geboren. Bis zu seinem Aufenthalt in Spanien 1852 zeigt seine Entwicklung nichts Außerordentliches. Nun aber ergreift er die Initiative: als Erster entdeckt er das Lichtproblem in der Kunst Velazquez und Riberas, acht Jahre vor jener Pariser Ausstellung, die dem Impressionismus den Weg wies! Neben dem schnellen und packenden Hinsetzen von Stierkampfszenen, die an Goya erinnern, wohlabgewogene Kompositionsbilder, Helldunkelstudien, die Vallotons Holzschneidekunst vorausahnen. Und bei allem ein eifriges Studium der alten Kunst. Fast jedes Jahr trifft Buchser an einem anderen Ort. Bald ist er in Paris, bald in der Heimat; Holland, England, Italien, Spanien, Marokko, Deutschland, Amerika, Dalmatien und Griechenland bereist er in nie ermüdendem Wechsel. Überall entstehen Skizzen und Bilder in immer neuer, überraschender Auffassung. Bald pastos hingemalt, mit kräftig verteiltem Licht und Schatten (1857—58), bald fein abgestimmte Farbenskalen von impressionistischer Auffassung (1863—66), dann sonnendurchflutete Freilichtbilder (1875—80), endlich scharfe, blendende Mittelmeerstudien (1883—84). Aber trotz alles Impressionistischen bleibt Buchser stets auf das Bildmäßige, auf die Komposition bedacht. Im Jahre 1890 ist Buchser in seiner Heimat gestorben.

Der innere Zusammenhang mit der Kunst der Vergangenheit schwebt über dem ganzen Werke Buchsers; aber wenn man das Äußerliche analysiert, findet man bloß Neues, Eigenstes. Leider

Digitized by Google

ist der Meister in Deutschland meines Wissens in keiner Galerie vertreten, dagegen weist Solothurn eine Anzahl schöner Gemälde, die Basler Kunstsammlung den gesamten Nachlaß an Studien und Skizzen auf; vieles befindet sich noch in Privatbesitz. Man kann nur wünschen, daß der Coulinschen Studie bald eine umfassende Publikation wenigstens der Hauptwerke folgt, um sie auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

R. Bernoulli.

ERICH KÖHLER, Edmond et Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus. Eine stilgeschichtliche Studie zur Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1912, Xenienverlag.

Köhlers Buch ist eine liebevolle und stellenweise feinsinnige Charakterisierung der Persönlichkeiten und eine Inhalt und Form in ihre Elemente zerlegende Analyse der künstlerischen Tätigkeit der Brüder Goncourt, aber eine stilgeschichtliche Studie ist es nicht. Denn es bemüht sich ausschließlich, seine Helden von ihren Voraussetzungen zu lösen, von ihrer Umgebung zu isolieren und als individuelle Eigenschaften und Eigenheiten zu betonen, was Allgemeinbesitz einer ganzen literarischen Richtung war. Leider ist K. die ausgezeichnete Arbeit von Paul Cassagne, „La Theorie de l'Art pour l'Art en France" (Paris 1906) unbekannt geblieben, deren Kapitel sich bis in die Überschriften hinein vielfach mit denen seines Buches decken; aus dieser wirklich stilgeschichtlichen Untersuchung hätte er ersehen, in wie hohem Grade all die Einzelfaktoren, in die er das Kulturideal der Goncourts zergliedert, bereits die Glaubensartikel der ganzen Neoromantik gewesen sind und wie tief ihre Wurzeln in die eigentliche Romantik zurückreichen. Die ästhetische Weltauffassung, insbesondere die ästhetisch orientierte Ethik, das Verhältnis zur sinnlichen Erscheinung der Dinge, der Hang zum Exotischen und Erotischen, die Abkehr vom Verstandesgemäßen, die nervös zerfasernde Psychologie, sie alle sind historische Erscheinungen, die bei den Goncourts, den letzten der Romantiker und den ersten der Naturalisten, in einer individuell und historisch bedingten Reinkultur auftreten. Die Berücksichtigung des historischen Verlaufs hätte K. davon abhalten müssen, die Goncourts kühnlich als Begründer des Impressionismus zu bezeichnen; in dem komplizierten und vielfältigen Geschehen, dem der Name Impressionismus halb zufällig angeflogen ist, sind auch jene Dioskuren nur charakteristische Zwischenstufen, die nur gewaltsam aus dem Zusammenhang gerissen werden können.

Aber es ist leicht zu begreifen, wieso sie für K.s Betrachtung zu dieser zentralen Stellung gelangt sind; sie verknüpfen dichterische und wissenschaftliche Prosa mit der bildenden Kunst und bilden so eine Synthese von zwei parallelen Entwicklungen. Für die Kunstgeschichte ist jede dieser im wesentlichen immanent, jede erreichte formale Stufe ist aus der vorangegangenen zu erklären, Malerei und Literatur haben, dem inneren Gesetz ihres Wachsens gehorchend, gesondert ihren Weg durchwandert, wobei zwischen den korrespondierenden Stadien vielfach Fäden laufen. Die kulturpsychologische Analyse aber, die neueste Inkarnation, in der der uralte menschliche Trieb, das historische Geschehen zu mythologisieren, gegenwärtig sein Unwesen treibt, verdichtet jene Fäden zu einem festen Gewebe, hebt aus der unendlichen Vielfältigkeit der Erscheinungen nur die Analogien heraus und findet es dann überraschend, wie sehr ein Stilprinzip sie alle beherrscht. Man charakterisiert die Dinge nach einer Handvoll Eigenschaften, die dem vorgefaßten Stilbegriff entsprechen und ist erfreut und stolz, daß die Dinge alle jenen Stilbegriff bestätigen. Auch bei der psychologischen Analyse des Impressionismus als Stilprinzip findet man in den einzelnen künstlerischen Äußerungen — o Wunder! — alle Eigenschaften, die man in sie hineingetragen oder in ihnen isoliert hat; dies erklärt die Sonderstellung, die dem Doppelgestirn der Goncourt eingeräumt wird. Durch die Personalunion, die Schrifttum und bildende Kunst in ihnen eingegangen sind, entheben sie der Mühe, das einheitliche Stilprinzip einer Periode erst verlebendigen zu müssen, verkörpern in greifbarer Weise ein Stück jener geheimnisvoll treibenden Kraft und versammeln durch die Zauberkraft ihrer Persönlichkeiten die zerstreuten Glieder abstrahierter Stilmerkmale zu einer höchst eindrucksvollen Lebendigkeit. Und so schwellen sie zu Begründern des Impressionismus an, weil zwei wichtige Erscheinungsformen der Kunst, Dichtung und Malerei, in ihnen zu einer Einheitlichkeit verschmolzen erscheinen, die K. objektiv gegeben vorkommt, vielleicht aber doch sehr wesentlich die natürliche Frucht seiner abstrahierenden und gruppierenden Tätigkeit ist.

K. hat sein Buch mit 36 Abbildungen nach Radierungen und Aquarellen sowie Bildnissen der beiden Brüder geschmückt; diese außerordentlich erfreuliche Zugabe gestattet, über eine typographische Merkwürdigkeit des Buches mit einiger Milde zu urteilen: die im Text vorkommenden Eigen-

Digitized by Google

namen sind allemal fettgedruckt, man fährt unwillkürlich zusammen, wenn man auf einen von ihnen stößt und fühlt sich angeschrien und eingeschüchtert. Das Gewicht solcher herangezogener Autoritäten soll doch nicht durch Aufwand an Druckerschwärze wirken. Hans Tietze.

BÉLA LÁZÁR, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 98. Straßburg 1912, J. H. Ed. Heitz. 41 S., Gr.-8°, mit 8 Abbildungen auf 3 Tafeln.

Lázár, ein ungarischer Kunsthistoriker, der sich durch seine Arbeiten über Courbet und seinen Einfluß auf das Ausland, besonders Ungarn, dann durch sein Buch über Szinyei einen geachteten Namen gemacht hat, veröffentlicht in dem vorliegenden Bande Studien, die zum Teil systematischen Überlegungen über das Wesen der Kunst, zum Teil Studien über altchristliche Denkmäler ihre Entstehung verdanken. Lázár wendet sich zunächst gegen jene jetzt grassierende Modekrankheit der Kunsthistoriker, die einseitig immer nur die äußeren Werte des Kunstwerkes im Auge hat und danach gar die Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst festlegen möchte, indem sie die Zeiten der Herrschaft innerer Werte als Ruhepausen ausschaltet. Lázár sieht vielmehr von allem Anbeginn an zwei feindliche Richtungen nebeneinander und die Entwicklung bestimmend: die eine naturalistische, die schon in den Höhlenfunden der paläolithischen Zeit in einer Höhenstufe auftritt, und die andere, in der schon der primitive Künstler von einer religiösen Überzeugung oder sonst einer Idee ausgeht und keinerlei naturalistische Wirkung anstrebt. Der Autor gibt einige Beispiele der unglaublichen Kuriositäten, die herauskommen, wenn versucht wird, die Entwicklung ohne diese Erkenntnis darzustellen.

Die vereinzelt bereits früher beobachtete Dualität der Kunstrichtungen hat man psychologisch durch das Kunstwollen zu erklären versucht und dem einen Zeitalter ein naturnachahmendes, dem andern ein von der Natur abstrahierendes Kunstwollen zugeschrieben. Lázár dringt nun darauf, daß man sich überzeuge, wie beide Entwicklungsreihen bei jedem Volke und zu jeder Zeit nebeneinander leben, nur daß bald die eine, bald die andere das Übergewicht hat. Lázár legt weiter großes Gewicht auf seine Erkenntnis, daß das zweifache Kunstwollen das Resultat zweier Phantasiestrukturen sei. Der Künstler mit konkreter Phantasie empfange von der Natur einen Eindruck, der ihn in Extase versetzt, künstlerische Form annimmt und zu einem Glied der naturalistischen Entwicklungsreihe wird. Gerade entgegengesetzt sei die Arbeit des Künstlers mit abstrakter Phantasie. Auch er sammle einen Schatz von Anschauungsbildern, lebe aber mit seinem ganzen Wesen außerhalb der Wirklichkeit in einer konstruierten Phantasiewelt, um in ihr Ruhe zu finden. Das Kunstwerk dieser Richtung zeige eine Form, die immer wieder vom Gedanken expressiv zur Harmonie geläutert wird.

Es ist eigentlich schade, daß Lázár diese prinzipielle Auseinandersetzung in eine Arbeit über die ältesten Kruzifixdarstellungen gesteckt hat. Aber gingen denn wir andern auf ähnlich systematischen Wegen anders vor? Ich möchte Lázár vor dem Schicksal bewahren, das mein systematisches Glaubensbekenntnis in der „Bildenden Kunst der Gegenwart" (vgl. auch meine Antrittsvorlesung, Österr. Rundschau 1909, oder Volksbildungsarchiv 1912) getroffen hat, um des bescheidenen Auftretens willen unbeachtet zu bleiben. Man wird bei einem vergleichenden Blick sehen, daß Lázár scharf trennt zwischen dem, was ich objektive Erscheinung und subjektive Bedeutung nenne, daß er dagegen kein besonderes Gewicht legt auf das, was ich objektive Bedeutung und subjektive Erscheinung nenne. Zum System und den entwicklungsgeschichtlichen Kräften gehören sie aber geradeso wie Material und Technik.

Über den Kern des Lázárschen Buches, die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung — ein ausführlicherer Bericht darüber in der Byzantinischen Zeitschrift — sei hier nur kurz gesagt, daß der Verfasser an dem Beispiel des Kruzifixus zu zeigen sucht, wie auch beim Entstehen der christlichen Kunst die beiden Richtungen nebeneinander tätig sind. Für die abstrakt vorgehende Art weist Lázár einen bisher nicht erkannten Orans-Christus nach, der auf alexandrinischen Ursprung zurückgeht, für die naturalistische auf die nordmesopotamische Rabbulaminiatur von 586 und ihre Verwandten, beide Serien kunstgewerbliche Nachklänge voraufgehender monumentaler Schöpfungen. Vielleicht empfiehlt es sich, in Zukunft neben der einen Art des symbolischen Gehaltes (Orans) auch noch die andere zu beachten, d. h. neben der gegenständlich-historischen auch die inhaltlich-formal geklärte, die Maria und Johannes zu seiten des Kreuzes zeigt, und endlich zu beachten, daß im Rahmen des Gestaltproblems der bekleidete und der nackte Christus zwei ganz verschiedenen Kulturkreisen angehören. Lázár hat das Verdienst, die bisher ikonographisch behandelte Frage auf systematischen Boden gestellt zu haben; da fängt jetzt überhaupt erst die Arbeit an. J. Strzygowski.

Digitized by Google

MARIA GRUNEWALD, Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Band I: Die Karnation. Berlin 1912. Verlag von Bruno Cassirer.

Viel Mühe ist sichtlich von der gelehrten Verfasserin dieses Buches aufgewandt worden, um zu Ergebnissen zu gelangen, deren Zweckmäßigkeit und Nutzen vom Standpunkte der Wissenschaft, wie von jenem rein künstlerischen Taktes gleich zweifelhaft erscheinen. Und man bedauert, die Anstrengung von so viel ehrlich gemeinter Arbeit in den Dienst eines Problems gestellt zu sehen, dessen Lösung schon deswegen für unmöglich hätte gelten sollen, weil über Umfang und Natur des Problems selbst keine genügende Klarheit gewonnen war. Klarheit in bezug auf das Subjekt: nämlich, daß auf der Grundlage einer besonnenen Ästhetik aufgebaut und gegliedert werden müsse, die es nicht zulasse, Kausalnexen, als die Beziehung des Einzelnen zum Ganzen preiszugeben, wo der ästhetische und somit auch der kunstwissenschaftlichen Untersuchung zugängliche Wert der jeweilig vorgenommenen Bilder gewissermaßen von ihrer Unteilbarkeit bedingt ist; die es zur Willkür stemple, ausschließlich von Karnation, als von etwas malerisch selbständigem, in einem Buche, abgesehen von dem, was folgende Bücher enthalten mögen, zu reden. Klarheit in bezug auf das Objekt: nämlich, daß dort die Analyse einzusetzen habe, wo die Symptome größten Gegensatzes gegeben sind. „Das Kolorit in der venezianischen Malerei", an und für sich kein undankbares Thema und auch kein solches, dessen Entwicklung allein dem Ehrgeiz schöngeistigen Schriftstellertums vorbehalten bliebe, hätte sehr gut zu einer Art von optischem Kompendium werden können, das die Naturgeschichte des Kolorismus vom naiven bis zum kulturellen Sehen gleichsam an einem typischen Beispiele dargestellt und jene festen Punkte genannt hätte, die das Erlebnis der Farbe etwa beim frühen oder späten Bellini, beim frühen oder späten Tizian, bei Veronese, Tintoretto, Tiepolo zu einem auch wissenschaftlich determinierbaren Komplexe ausdehnen. Und eine starke Suggestion des sprachlichen Miterlebens im Hinblick auf die abschließende Synthese hätte eher als all das Unfruchtbare und Unvereinbare der Einzelbetrachtung zum guten Ziele geführt.

Allein, bei einer Aufgabe von so trübender Schwierigkeit und durch das Blendwerk einer vermeintlich psychophysischen Methode belastet, hat die Verfasserin sich durch den Glauben an die Wirksamkeit eben dieser Methode irreleiten lassen und, statt die Hauptsachen hervorzukehren, sich in der Aufzeichnung der Hautfasern und Inkarnatsbestandteile von zu vielen venezianischen Bildern geradezu qualvoll ergangen. Dem Quattrocento, das eine ausführliche Behandlung als Träger „annähernder Einfarbigkeit" der Karnation entbehren hätte können, ist, nach dem Brauch der Schule, Endloses gewidmet. Das Cinquecento, als Träger „farbiger Mannigfaltigkeit" bricht dort ab, wo diese Mannigfaltigkeit, auf die drei Hauptfaktoren: Tizian, Veronese, Tintoretto gestützt, begründet hätte werden sollen. Bereits nach Tizian gähnt in diesem Buch die Leere. So kommt denn auch die für den Leser eines solchen Buches unentbehrliche Synthese nicht zu stande; und man erkundigt sich, weshalb so falsch beratene und durch die Vorarbeit des Schreibenden nicht gerechtfertigte Abhandlungen überhaupt geschrieben werden, zu deren Abfassung nicht so sehr ein blinder Fleiß als Takt gehört, der von der Materialkenntnis in gleichem Maß, wie von der Ehrfurcht vor dem einheitlichen Kunstwerke sich herleitet. B. Geiger.

JULIUS MODEL und JARO SPRINGER, Der französische Farbenstich des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1912, Deutsche Verlagsanstalt. Preis geb. M. 75.—.

Es ist schwer zu sagen, was an dem Prachtwerke über den französischen Farbenstich anziehender ist: der fein und geistreich geschriebene Text oder die geschickt ausgewählten und gut reproduzierten Kunstblätter aus der Sammlung Model.

Der französische Farbenstich beabsichtigte zunächst nur, möglichst getreue Nachbildungen nach den geschätztesten zeitgenössischen Bildern zu geben; aber die Technik ließ eine besondere Note in den Blättern zurück, eine gewisse Härte und Durchsichtigkeit, die in scharfem Kontrast steht zu den Originalen. Diese eigenartige feine Kunstübung hat darum einen besondern Liebhaberkreis um sich versammelt, der ihr bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Die delikate Grazie und die hin und wieder gestelzte pathetische Geste, die larmoyante Sentimentalität und die pikante Enthüllungsfreude, diese typischen Eigenschaften der Psyche des 18. Jahrhunderts, finden wir wiedergespiegelt in den zartgetönten Blättern. Wer jenen Geist schätzt, dem werden auch diese Farbenstiche lieb sein.

Der Text hatte sich die Aufgabe gestellt, eine historische Einführung, eine technische Erklärung und ästhetische Wertung des französischen Farben-

Digitized by Google

stiches zu geben. Eine spröde Aufgabe neben der farbigen und zarten Kunst, die mit der Kraft des Originales unmittelbar zu uns spricht! Aber unter Springers Feder wurde sie liebenswürdig und beweglich. Etwas wie farbiger Schein liegt über dem ganzen Text. Aber das wird nicht erreicht durch langes Reden und Phrasendrechseln. Kurz und knapp reiht sich Tatsache an Tatsache, kurz und knapp greifen die Glieder einer logischen Gedankenreihe ineinander. Hin und wieder ein schlagendes Bild, das die Situation mit einem Male verblüffend erhellt.

Man kann sich nur freuen, daß in absehbarer Zeit ein Band erscheinen soll, der in gleicher Weise den englischen Farbenstich behandeln wird.

R. Bernoulli.

O. M. DALTON, Byzantine art and archaeology. 727 S. 457 Abb. 8°. 38 sh. Oxford 1911.

Verfasser behandelt, unter Ausschluß der Architektur, das ganze Gebiet der byzantinischen Kunst in einem Bande. Ob es ratsam, oder überhaupt angängig ist, die Architektur, die gerade in der byzantinischen Kunstentwicklung eine so große Rolle spielt, bei einer Darstellung, wie sie hier vorliegt, ganz auszuschalten, kann zweifelhaft erscheinen, und vielleicht liegt darin eine Schwäche des Werkes. Um so gründlicher hat Verf. sich dagegen auf dem übrigen Gebiete der byzantinischen Kunst umgeschaut. Überall sucht er den neuesten Ergebnissen der Forschung gerecht zu werden und ist bestrebt die auseinandergehenden Ansichten der verschiedenen Forscher gegeneinander abzuwägen, um so ein einheitliches, dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechendes Bild der byzantinischen Kunst vor Augen zu stellen. Etwas mehr hätte vielleicht die Kunstentwicklung betont werden können, und, durch alle Kapitel durchgehend, empfindet man als Mangel, daß die Antike so wenig, oder in der Regel gar nicht berücksichtigt wird. Der Byzantinismus steht doch mit beiden Füßen im Altertum, und die byzantinische Kunst ist doch die Fortsetzung, — im Sinne der Byzantiner gesprochen, sogar die Weiterbildung der antiken Kunst, und ist in seiner Entwicklung nur in stetem Hinblick auf die Antike verständlich. Es findet sich kaum ein Typus, kaum eine Form, die nicht in der Antike ihre Vorläufer hätten, das meiste offenbart sich mehr oder weniger als Erbteil des klassischen Altertums. Allerdings sind diese Zusammenhänge noch nicht überall erkannt und es fehlt z. T. noch an Vorarbeiten. — Daß einige Kapitel im Vergleich zu anderen etwas zu kurz kommen, gibt Verf. selbst zu. So ist z. B. die Keramik, auch die Numismatik, ziemlich stiefmütterlich behandelt. Lobend hervorzuheben ist noch die große Sorgfalt mit der Verf. die zahlreichen, durchweg vorzüglichen Abbildungen ausgewählt und zusammengestellt hat, die den Wert des Werkes nicht unbeträchtlich erhöhen.

A. Köster.

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER. Herausgegeben von Ulrich Thieme. VII. Band: Cioffi-Cousyns. Leipzig 1912, Verlag E. A. Seemann. Gr.-8°. 460 S., geb. M. 35.—.

Vor allem ist mit Freuden festzustellen, daß die Redaktion ihr Versprechen auf zwei Bände pro Jahr, nun glücklich eingelöst hat. Der zweite 1912er Band ist drei Monate vor Jahresschluß erschienen. Mit dem rascheren Erscheinen ist die Aufgabe des Rezensenten auch schwieriger geworden, denn eigentlich kann er sich immer nur wiederholen, und aufs neue die großartige Trefflichkeit des Werkes verkünden. Die Einwendungen im einzelnen sind und waren nie von Belang. Eduard Flechsig machte mich auf eine solche aufmerksam. Er meinte mit Recht, es wäre viel besser, wenn die Abkürzungen Jan., Febr. usw. statt der arabischen Monatszahlen verwendet würden, um die Druckfehlermöglichkeit um ein Bedeutendes herabzusetzen. Ich fürchte aber, die Redaktion wird sich dem trefflichen Ratschlag in dieser Beziehung nicht wohlwollend gegenüberstellen, da sie lieber das einmal Angenommene gleichmäßig hindurchführen will, gerade wie sie ja meinem Vorschlag, die Namen in den Seitentiteln wenigstens mit Initialen zu versehen, auch nicht Gehör geschenkt hat. Nach wie vor plagt den Rezensenten nur eine Sorge — die um den Umfang des Lexikons, — und gerade der siebente Band läßt sie wieder stärker werden.

Er bringt wieder eine stattliche Anzahl ausgezeichneter, größerer Biographien, so die von C. J. Holmes über Constable, Grautoff über Courbet, O. Pollak über Berrettini-Cortona, Bernath über Cossa, Gerevich über L. Costa, Bombe über R. dal Colle, Binyon über Cotman, die man ohne Bedenken als mustergültig erklären darf. Daneben lieferten einige neue Mitarbeiter Beiträge, fleißig und lehrreich, die einem in jeder Zeitschrift hochwillkommen wären, die mir aber für das Lexikon entschieden zu weitschweifig erscheinen. Koegler polemisiert geradezu in seinem Jacob Klauser-

Digitized by Google

Artikel. Das, meine ich, müßte an dieser Stelle ausgeschaltet werden. Es kommt zweifellos manchem Referenten hart an, die viele Arbeit, die er hat leisten müssen, nur in Gestalt von dürren Resultaten mit wenigen Worten wiederzugeben. Aber doch müßten sich alle Mitarbeiter im Interesse des Unternehmens hierzu bequemen. Die Artikel über Cornelis Cort und Corenzio z. B. hätten gut auf die Hälfte reduziert werden können. Da die ausgiebige Bibliographie jedem Artikel angefügt wird, so könnte sich doch jeder Mitarbeiter die immerwährenden Hinweise im Text auf diese und jene Autorität gut ersparen. Trotz des redaktionellen Rundschreibens finde ich den vorliegenden 7. Band in dieser Beziehung wieder entschieden laxer als seinen Vorgänger. Es erinnert mich an den seligen H. A. Müller, wenn Luke Clennell als „berühmter" Maler eingeführt wird. Hoffentlich bekommt derselbe Mitarbeiter nicht einen wirklich bekannten oder gar wirklich berühmten Künstler zu erledigen: es dürften ihm sonst bald die epitheta ausgehen. Wenn drei und einhalb Seiten völlig genügen für eine schöne Biographie von Corot, so wären doch einhalb bis eine Spalte durchaus angemessen für eine so ephemere, unselbständige Erscheinung wie Conder gewesen, — und hier hat sie deren drei erhalten.

Veranlassung, diese Bedenken nochmals auszuführen, gibt mir wieder eine kleine statistische Probe, die ich anstellte. Das Lexikon schließt im 7. Band mit Cousyns ab. Wenn es das prozentuale Verhältnis mit meinem Lexikon einhält, so würde es 59 Bände umfassen; nach dem alten Nagler gemessen, 67 Bände! Es wäre doch geradezu eine Katastrophe, wenn das prachtvolle Unternehmen an der unnötigen Weitschweifigkeit scheitern sollte! Man möchte daher der Redaktion immer erneut zurufen, sie solle mehr eingreifen und strenger auf die sachlichste Knappheit dringen. Die Artikel selbst entsprechen dem Bedürfnis, wenn sie das Nötigste objektiv feststellen. Der an dem Weiteren interessierenden Fachwelt kommen die bibliographischen Hinweise entgegen, und auf sie mag die hohe wissenschaftliche Verantwortlichkeit des Werkes getrost geschoben werden.

Hans W. Singer.

ALWIN SCHULTZ — RUDOLF BERNOULLI, Die bildenden Künste, eine Einführung in d. Verständnis ihrer Werke. Freytag & Tempsky, Wien u. Leipzig 1912.

So gefaßt, deutet der Titel schon den allgemeineren Bestimmungskreis an, gegenüber der zweiten Auflage des Werkes von 1887, die „in das Studium der neueren Kunstgeschichte" einführen wollte. Das Buch ist eine der so sehr nützlichen Arbeiten, die dem aus Kulturgeschichte und Ästhetik gewonnenen Urteil eine feste Basis geben und der Theorie die Ausnützung des Materials und die Entwicklung des Handwerksmäßigen zur Seite stellen will. Immer mit dem Hinweis auf einzelne Epochen, auch Einzelindividuen und -werke. Eine Gefahr ist nicht immer umgangen, die auch aus dem gedrängten Raum sich ergibt: zu der technischen Erklärung einer Kunstweise treten ästhetische Urteile, die zuweilen — unvermittelt und nicht näher begründet — etwas weniger Subjektivität wünschen lassen.

Durchblättert man die Seiten, so scheinen die Abbildungsbelege ziemlich wahllos aufgereiht, und doch liegt gerade in diesen eine Stärke. Zunächst bedeuten gegenüber den alten Zinkätzungen die weit größeren und recht scharfen Autotypien einen Gewinn. Auf ein Mindestmaß sich beschränkend, benutzt Rudolf Bernoulli jede Tafel mit großem Geschick zu den verschiedensten Belegen. Wölfflins klassische Kunst konnte da Vorbild sein. Sind die Abbildungen geschmackvoll stets oben in den Satzspiegel gehängt, so tun dagegen Titel, Leisten, auch das überblanke Papier weh, sehr weh!

Aus dem umfangreichen Buche Alwin Schultz' hat Bernoulli ein handliches Bändchen geformt. Hauptgesichtspunkt war nicht, durch Material zu erdrücken, sondern klare, einprägsame Richtungslinien zu geben. Viel verwirrendes Füllwerk ist fortgelassen, alles straffer gefaßt. Die Hinweise auf den augenblicklichen Stand und die künftige Fortentwicklung eines Kunstzweiges zeugen von warmer Anteilnahme und verständnisvollem Nachgehen seiner Lebensbedingungen. Eine gute Einführung nicht nur, auch ein in manchen Fällen brauchbares Nachschlagewerk.

Wilh. Lesenberg.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 3:

HERMANN UHDE-BERNAYS, Ein vergessener Freund Leibls: Theodor Alt. (14 Abb.)

FELIX MARCUS, Die Mechelner „Jardins clos". (6 Abb.)

H. FRIEDEBERGER, Das Lebenswerk Lovis Corinths.

Heft 4:

WALTER L. MÜLLER, Neuerwerbungen des städtischen Kunstgewerbemuseums in Straßburg. (17 Abb.)

FRED. C. WILLIS, Ein unbekanntes Porträt Tiepolos. (2 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 1:

HERMANN UBELL, Der Wolfgangsaltar in Kefermarkt. (2 Tafeln, 56 Abb.)

JOSEF FOLNESICS, Eine Porzellanterrine aus Nove. (6 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 5:

ALFRED LICHTWARK, Die Entwicklungsphasen des deutschen Städtebaus.

GUSTAV PAULI, Lovis Corinth. (12 Abb.)

ANTONIN PROUST, Erinnerungen an Edouard Manet V. (2 Abb.)

FRITZ HOEBER, Die neuen Bauten von Peter Behrens für die AEG. (5 Abb.)

PAUL FECHTER, Théodore Géricault. (13 Abb.)

THÉODORE GÉRICAULT, Die Schulen für Malerei und Plastik und der Rompreis.

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 4:

ERICH HAENEL, Richard Müller-Loschwitz. (2 Taf., 15 Abb.)

F. L., Heidelberger Landhäuser von Franz Kuhn. (1 Taf., 21 Abb.)

ALBERT GIESECKE, Handzeichnungen venezianischer Meister des 18. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. (1 Taf., 15 Abb.)

HANS SACHS, Bucheinband und Buntpapiere.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 5:

GEORG JACOB WOLF, Werke aus dem Leiblkreis. (2 Taf., 13 Abb.)

EWALD BENDER, Bildhauer Georg Kolbe-Berlin. (2 Taf., 11 Abb.)

ARTUR ROESSLER, Arbeiten von Emanuel Josef Margold. (4 Taf., 64 Abb.)

EMIL UTITZ, Kunst und Kunstwissenschaft.

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 11:

RICHARD BRAUNGART, Adolf Hengeler. (1 farb. Taf., 24 Abb.) Zum fünfzigsten Geburtstag des Künstlers.

ALFRED ZIMMERMANN, Ein Brief über Maler und Malerei.

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 5:

ALEXANDER VON GLEICHEN-RUSSWURM, Schloß Ober-Lubie von E. Haiger-München. (2 Taf., 24 Abb.)

MAX CREUTZ, Kirchenfenster von Joh. Thorn-Prikker. (1 farb. Taf., 17 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Friedrich Adler-Hamburg. (25 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Das Ergebnis der bayerischen Gewerbeschau 1912 in München.

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXV., Heft 6:

S. GUYER, Surp Hagop (Djinndeirmene), eine Klosterruine der Kommagene. (Ein Beitrag zur Bewertung und Datierung der nordmesopotamischen Kunst.) (12 Abb.)

RUDOLF ASMUS, Der „Fürst der Welt" in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.

BENNO GEIGER, Künstlerbriefe aus dem Archiv des Domes von Cremona.

HJALMAR G. SANDER, Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke.

V. C. HABICHT, Das Gothaer Liebespaar und der Hochaltar zu Blaubeuren. (1 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 5:

WILHELM VÖGE, Über Nicolaus Gerhaert und Nicolaus von Hagenau (?). (18 Abb.)

PAUL SCHUBRING, Die Chrysostomus-Legende. (4 Abb.)

JULIUS MAYR, W. Leibls Bildnisse des Herrn und der Frau Dr. Mayr. (2 Abb.)

VALERIAN VON LOGA, Ein Beitrag zur Quattrocentomalerei in Sardinien. (2 Abb.)

„AUS DEN COBURG-GOTHAISCHEN LANDEN".

Heft 8, 1912:

MAX LOSSNITZER, Funde und Neuerwerbungen in den Kunstsammlungen auf der Feste Coburg. (3 Tafeln.)

Digitized by Google

DIE GALERIEN EUROPAS.

Heft 8:

Albrecht Dürer, Adam; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

Albrecht Dürer, Eva; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

B. E. Murillo, Rebekka und Elieser; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Jusepe de Ribera, Jakobs Traum von der Himmelsleiter; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

Heft 9:

Diego Velazquez, Die Trinker; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Tizian, Das Venusfest; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

Albrecht Dürer, Bildnis des Hans Imhoff; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

B. E. Murillo, Die Verkündigung; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

B. E. Murillo, Jesus und Johannes der Täufer als Kinder; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Heft 10:

A. S. Coello, Bildnis des Prinzen Don Carlos; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

B. E. Murillo, Marter des Apostels S. Andreas; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Diego Velazquez, Der hl. Antonius Abad besucht den hl. Paulus; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

P. P. Rubens, Nymphen von Satyrn verfolgt; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

J. van Eyck, Der Lebensbrunnen; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

Heft 11:

Diego Velazquez, Bildnis der Infantin Donna Margarita; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Raffaello Santi, Kreuztragung Christi; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

Diego Velazquez, Die Krönung Mariä; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Der Meister von Flémalle, Altarflügel (Johannes der Täufer mit dem Stifter Heinrich Werl); Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

APOLLON.

Heft 9:

ALEXANDER BENOIS, Liotard. (21 Abb., 1 farb. Tafel.)

B. ANREP, Über Malerei.

Heft 10:

S. MAKOWSKY, Die Meisterschaft Sjerows. (38 Abbildungen.)

Charakteristik des 1911 verstorbenen russischen Malers Valentin S. nebst Oeuvreverzeichnis.

J. GRABAR, Die Jugendjahre V. A. Sjerows.

STARYJE GODY.

November 1912:

BARON A. DE FOELKERSAM, L'ambre jaune et son application aux arts. (10 Abb.)

Illustriert durch Bernsteinarbeiten aus der Sammlung der Kais. Ermitage, St. Petersburg, sowie den Bernsteinsaal im Palais zu Tsarskoje Sselo, einer Arbeit des Danziger Meisters Gotfried Turau, welche Friedrich Wilhelm I. 1716 Peter dem Großen geschenkt hat.

PIERRE MARCEL, Les dessins français. III.: La première moitié du XVII. siècle. (22 Abb.)

Zeichnungen von S. Vouet, N. Poussin, Claude Lorrain, J. Stella, Pierre Puget, Sebastien Bourdon, Le Sueur, Jacques Callot u. a. in der Kais. Ermitage und im Stieglitz-Museum, St. Petersburg.

Dezember 1912:

P. WEINER, La collection du feu A. Z. de Hitroff à St. Petersburg. (33 Abb.)

Kunstsammlung des im vorigen Jahre verstorbenen Andrej Sacharowitsch Chittroff; französische Bronzen und Möbel (18. Jahrh.); Porzellan (St. Petersburg, Sèvres, Meißen, China); eine Christusikone von Simon Uschakow (1674); Familienbildnisse von Borowikowski, Vigée-Lebrun (?), Karl Brulloff; Panneaux décoratifs von Christophe Huet und last not least englische Porträts von Reynolds (?), Gainsborough, Romney, Raeburn, Hoppner, Opie, Russel und Lawrence. Von letzteren sind sieben Bilder der Kais. Ermitage vermacht.

DENIS ROCHE, Le monument du Marquis de Pomponne par Rastrelli.

Bartolomeo Rastrelli, der 1715 nach Rußland berufen wurde, hat dies nicht mehr existierende Denkmal 1703—1707 in der Kirche St. Merri in Paris errichtet.

W. KOURBATOFF, Le sarcophage dans le jardin du compte Stroganoff. (2 Abb.)

Marmorsarkophag griechischer Arbeit aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Februar 1913:

R. E. D., Three Heads of a Woman by Degas. (1 Tafel.)

Ein im Besitz des M. Paul Rosenberg befindliches, 1886 gemaltes Pastell Degas, das als ein hervorragendes Kunstwerk und des Luxembourg würdig bezeichnet wird.

T. A. JOYCE, On an Early Type of Pottery from the Nasca Valley, Peru. (2 Tafeln mit 12 Abbildungen.)

Das Britische Museum hat eine Auswahl dieser Tonwaren erworben, die vom rein technischen Standpunkt aus als die feinsten aus dem ganzen alten Amerika erklärt werden.

W. T. WHITLEY, Turner as a Lecturer.

GUSTAVO FRIZZONI, A Plea for the Reintegration of a Great Altar-piece. (2 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

Es handelt sich um den Altar des Heiligen Franz

Digitized by Google

von Giovanni Bellini zu Pesaro, der jetzt in einer säkularisierten Kirche (Sant' Ubaldo) daselbst aufgestellt ist. Über dem Hauptbild steht ein kleineres, durch die Rahmenornamentik mit ihm aber zu einer dekorativen Einheit verbundenes Bild, das, wie längst bekannt, nicht mehr das ursprüngliche ist. Frizzoni meint, das ursprüngliche Bild sei eine Darstellung des toten Christus gewesen, und zwar hält er die Pietà im Saal der Venezianer in der Galerie des Vatikans, die momentan auf Bartolomeo Montagna getauft ist, für dieses Bild und gibt dafür seine Gründe an. Cavalcaselle schon habe dieses Bild dem Giovanni Bellini zugeschrieben; und jetzt auch Dr. Gronau, der auch schon seine nahe Verwandtschaft mit dem Pesaroaltar hervorhebt; ebenfalls Dr. Borenius.

P. M. TURNER, Pictures of the English School in New York. (3 Taf. mit 7 Abbildungen.)
Bespricht die Hauptbilder der altenglischen Schule, die im New Yorker Metropolitan-Museum als dessen Eigentum oder als permanente Lehen hängen.

E. ALFRED JONES, Old German Plate with English Marks. (1 Tafel mit 5 Abbildungen.)
Ein englisches Signum auf einem deutschen Stil verratenden Silbergerät beweist nicht, daß das betreffende Stück in England, sei es von einem eingewanderten Deutschen, sei es unter deutschem Einfluß gefertigt worden ist. Der Verfasser fand in der Silbersammlung des Zaren im Winterpalast einen Ananaspokal, der sowohl ein englisches wie ein deutsches Signum trägt. Das englische Signum ist in solchen Fällen also nur das eines Importeurs.

CHARLOTTE C. STOPES, Gleanings from the Records of the Reigns of James I and Charles I.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. VII. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

A. CLUTTON BROCK, Alma Tadema.
Eine Abrechnung mit dessen „Kunst".

Notes on Various Works of Art (2 Tafeln mit 4 Abbildungen). — Art in France. — Reviews and Notices.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

GEORG BIERMANN, Lovis Corinth (Knackfuss, Künstlermonographien, Bd. 107). Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1913.

HANS PETER FEDDERSEN, Auswahl aus seinen Werken, mit Einführung von Gustav Schiefler. 48 z. T. farbige Tafeln. Verlag von Meyer & Jessen, Berlin 1913.

A. MATTHAEI, Deutsche Baukunst im Mittelalter. (Aus Natur und Geisteswelt, Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen.) III. Auflage. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig. Preis geb. M. 1.25.

OTTO WEIGMANN, Ein Kapitel kgl. bayrischer Kunstpflege. Hans Sachs-Verlag, München-Leipzig. Preis M. —.60.

FRANZ REINHARDT, Simson. 42 Federzeichnungen. Verlag von R. Piper & Co., München. Preis M. 10.—.

ERNST BERGER, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Mit Unterstützung des kgl. preuß. Ministeriums der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. III. Folge: Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters, einschließlich der van Eyck-Technik. Mit 16 Abbildungen im Text. Verlag von Georg D. W. Callwey, München. Preis broch. M. 7.—.

I Disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Disegni de Tiziano Vecellio e di Jacopo Robusto detto il Tintoretto. Serie Prima, Fascicolo Secondo. Editore Leo S. Olschki, Firenze 1912.

OTTO LAUFFER, Hamburg. (Stätten der Kultur, Bd. XXIX.) Buchschmuck von Else Horst. VIII und 168 Seiten mit 32 Tafeln. Preis broch. M. 3.—, geb. M. 4.—, in Leder M. 5.—. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

LEO BRUHNS. Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Renaissance. Mit 39 Abbildungen auf 13 Tafeln in Lichtdruck. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

FRIEDRICH PÜTZER, Profanbauten. Text von Max Creutz, Köln. Verlag v. Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1912.

BÉLA LÁZÁR, Die Maler des Impressionismus. (Aus Natur und Geisteswelt.) Verlag von B. G. Teubner, Leipzig.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt der AKADEMISCHEN VERLAGSGESELLSCHAFT m. b. H. M. KOCH, Berlin-Neubabelsberg, über das neue große Lieferungswerk „Handbuch der Kunstwissenschaft", herausgegeben von Dr. Fritz Burger, München, unter Mitarbeit bedeutender Gelehrten bei.

VI. Jahrgang, Heft III.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddesbill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Berlin SW, Mittenwalderstr. 39, Fernspr.: Amt Moritzplatz Nr. 13136 (Fritz Baum).

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen teratur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Berlin SW. 29, Mittenwalder Straße Nr. 39.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **F. A. C. Prestel**
Inh. A. Voigtländer-Tetzner
übernimmt zur Versteigerung Sammlung. und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. **Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Eink. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Plècen. — Übernahme** ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen **beh. Verstg. Aukt. Trau** (1905), **Fürst Mettern.** (1907) **Schreiber-Berlin** (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. **Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.**

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

— **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Auktion K. W. in Leipzig: Wertvolle Werke der deutschen Literatur, Werther- und Faustbibliothek. Handzeichnungen und Stiche aus Lavaters Besitz findet im Herbst dieses Jahres statt.

HOLLANDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

ZU LIONARDOS ABENDMAHL

Von KONRAD ESCHER

Wie Lionardo aus seiner Windsor-Skizze und seinen schriftlichen Aufzeichnungen auf einem Blatt des South-Kensington-Museums mit Hilfe verschiedener Einzelstudien allmählich zu einer dramatischen Darstellung gelangte, wie die Rötelstudie in Venedig schon Bestandteile des Freskos aufweist, ist bekannt, ebenso in wieweit der Künstler dann die Komposition vereinheitlichte; jeder Biograph Lionardos wiederholt, daß der Maler mit der traditionellen Anordnung gebrochen, nämlich den Judas unter die andern Jünger versetzt und den Johannes nicht mehr an des Herrn Seite schlafend dargestellt habe, während dies aber in den Vorstudien noch der Fall war. Jedem fällt auf, daß Lionardo die äußere Szenerie vereinfachte, räumlich vertiefte, daß er die Hauptfigur durch Isolierung stärker heraushob, die zwölf Jünger in vier Gruppen zu je dreien zusammenfaßte, und sie in verschiedenartigster Weise den Eindruck der Worte Christi veranschaulichen ließ. Aber welcher Worte? Nach den Evangelien des Matthäus, Markus und Johannes kündigt Christus an, daß ihn einer seiner Jünger verraten werde; sie erschraken und fragten, wer es sei. Jesus bezeichnete ihn näher: „der mit mir die Hand in die Schüssel tunkt", oder nach Johannes: „dem ich den eingetunkten Bissen geben werde, der ist's". Strzygowski verfocht wiederholt die Ansicht, Lionardo habe nach Matthäus und Markus das zweite Wort Christi seinem Gemälde zugrunde gelegt. Weizsäcker und Hoerth traten wieder für die Goethesche Auslegung ein: „Einer von euch", das Wort, das allen drei Evangelisten gemeinsam ist. Hoerth hat überdies die Goethesche Auslegung durch neue Beobachtungen da und dort etwas vertieft, die Rechnung zu restloser Auflösung gebracht.

Für die künstlerischen Werte hat Wölfflin in der „Klassischen Kunst" die Augen geöffnet, zugleich aber zu weiteren Beobachtungen angeregt. Zur Vereinfachung seien hier die Namen der Jünger genannt, über die ausschließlich die Kopie in Ponte Capriasca Aufschluß erteilt. An Christus schließen sich links (vom Beschauer) Johannes und Petrus, Judas, Andreas, der jüngere Jakobus und Bartholomaeus, auf der anderen Seite der ältere Jakobus, Thomas und Philippus, Matthäus, Thaddäus und Simon; damit ist zugleich die rhythmische Gruppierung genannt.

Christus in der Mitte, zu beiden Seiten je zwei Gruppen zu je drei Jüngern: Lionardo hat eine eminent feine Gleichgewichtsrechnung durchgeführt, die nur in Raffaels Stanzenfresken und Michelangelos Sixtinadecke ebenbürtige Leistungen findet. Christus, die ruhigste Figur, am einfachsten in der Gesamterscheinung, im Umriß ein gleichschenkliges Dreieck; er steht selbst unter dem Eindruck seiner Worte; noch liegen die Hände so, wie sie seine Rede begleitet haben. „Da Jesus dies gesprochen hatte, ward er im Geiste betrübt, bezeugte und sprach: Wahrlich, wahrlich ich sage euch, einer aus euch wird mich verraten" (Joh. 13, 21). — Rechts und links von Christus baut Lionardo zwei plastisch wirkende, im Raum entwickelte Gruppen zusammen, als Kontrast gegen die Mittelfigur, die er möglichst stark durch Zäsuren heraushebt; die zwei äußeren Dreiergruppen erscheinen dagegen mehr reliefmäßig entwickelt.

Zunächst die zwei inneren Gruppen. Hier kommen die stärksten seelischen Kontraste, die tiefsten Empfindungen zum Ausbruch; in unmittelbarer Nähe der ruhigsten Gestalt die stärksten Affekte. Die Zäsuren werden durch zwei zurückfahrende Gestalten bewirkt: Judas und den ältern Jakobus. In der Gruppe links vereinigte der

Digitized by Google

Maler die stärksten Charaktergegensätze: Judas, Johannes und Petrus. Johannes, dem Herrn zunächst, eine zarte, feminine Erscheinung, keiner heftigen Affektsäußerung fähig, in diesem schweren Moment vollständig passiv, unter dem Willenseinfluß des Petrus. Weshalb sollte diese sanfte, hingebende Gestalt nicht der Jünger sein, den der Herr lieb hatte und der beim Mahl in seiner unmittelbaren Nähe war? Petrus ist aufgefahren, beugt sich vor, hinter Judas herum, legt Johannes die Hand auf die Schulter und fordert ihn auf, Jesum zu fragen, wer der Verräter sei. Das Wort Christi ist so plötzlich gekommen und hat in Petrus so rasch die Aktion ausgelöst, daß er nicht mehr Zeit fand, sein Messer abzulegen; die beiden Jünger stellen die stärkste passive und die stärkste aktive Anteilnahme für Christus dar. Und dicht neben ihnen der Verräter, nicht unedler in seinen Zügen als die andern, aber mit beschattetem Profil, mit lauerndem Ausdruck; er sieht sich entlarvt. Der Schrecken zuckt noch in den Fingern der linken Hand, die nicht nach der Schüssel tastet, um den Bissen zu holen. Die rechte Hand umklammert krampfhaft, ebenfalls im ersten Schrecken, den Beutel; das Motiv, daß Judas mit dem rechten Oberarm das Salzfaß umwirft, ist erst später hinzugekommen. Johannes, sich von Christus weg seitwärts neigend, der Verräter zurückschreckend, Petrus vorwärts drängend. Judas heftet einen stieren Blick auf Christum; und dieses Profil dicht neben dem Kopf des Petrus mit seiner ehrlichen Entrüstung. Die Annahme liegt nicht allzu ferne, Lionardo könnte hier zur Charakterisierung des Judas die Matthäusstelle (26, 25) benützt haben: „Da antwortete Judas, der ihn verriet und sprach: Bin ich es Rabbi? Und er spricht zu ihm: Du hast es gesagt." Judas ist im ersten Moment erschrocken, aber er hat noch Geistesgegenwart genug, im nächsten Augenblick die heuchlerische Frage zu stellen. Wird sich Lionardo, der unübertreffliche Seelenschilderer, diesen so markanten Zug zur Charakterisierung haben entgehen lassen, wo er doch darauf verzichtete, den Verräter allein zu setzen und häßlicher als die andern zu bilden? — Diese drei stärksten Charaktergegensätze vereinigt Lionardo zur geschlossensten Gruppe des ganzen Gemäldes.

Auf der rechten Seite die lebhaftesten Gefühlsäußerungen für Christus. Auch hier besteht die Gruppe aus einem älteren und einem jüngeren Manne und einem Jüngling. Als Gegenstück zum zurückschreckenden Judas der zurückschreckende Jakobus: dort die Furcht des bösen Gewissens, die gehemmte Bewegung, ein sich Zusammenducken, hier das Entsetzen über das Ungeheuerliche, die Angst des Freundes und Jüngers. Der Schrecken löst heftige Bewegung der Arme und des Oberkörpers aus, nur ganz im Gegensinn zu Judas: der Schrecken, der sich sofort in lebhaftestem Mitleid für die betroffene Person äußert. Es ist ein ganz anderes Leiden für den Herrn als bei Johannes und die Äußerung eines lebhaften Temperaments. — Auf der linken Seite schob Lionardo zwei prägnante Profile als Träger der stärksten Affekte zusammen, Petrus und Judas; auf der rechten trennt er die zwei Profilköpfe, weiler der vordern Figur in Halbface die stärkste Aktion zuteilt. Die beiden Profilköpfe, beide zu Christus gewandt und mit ihm sprechend, aber grundverschieden in Alter und Gefühlen. Thomas, ein scharf geschnittenes Greisenprofil, wie sie Lionardo so gern zeichnete; der Zeigefinger der rechten Hand erhoben. Darin liegen Beziehungen zur Petrusfigur gegenüber: hinter dem Nachbarn vorgeschobener Profilkopf und ausgestreckter Zeigefinger. Hoerth schlug vor, Thomas warne den Herrn: Meister, bedenke was Du von uns sagst. Es wäre dies ein glücklicher Kontrast zu Petrus, der sofort wissen will, wer der Verräter sei. — Als letzter dieser Gruppe Philippus, ein Jüngling wie Johannes, aber nicht im Schmerz versunken; er ist aufgesprungen und versichert Christum seiner Treue. Dort die passive, hier die aktive

Digitized by Google

Hingebung einer kindlich reinen Seele. Lionardo hat den Philippus am weitesten von Johannes entfernt, aber doch wieder in die innere Gruppe versetzt; er stellte ihn hinter den ältern Jakobus, um die Bewegung zu verstärken, den Ausdruck der liebenden Hingabe noch inniger und überzeugender zu gestalten.

In den zwei äußeren Gruppen klingt die Bewegung aus; die Gefühle sind gleichmäßiger, die Personen haben mehr Beziehungen unter sich als mit der Mitte, obschon auch diese um der Einheit des Ganzen willen nicht fehlen dürfen. Auch hier verwendet Lionardo wieder Kontraste. Die Dreiergruppe links: Bartholomäus, Jakobus der jüngere und Andreas, verbindet sich bewußt mit der inneren Gruppe links, also indirekt mit der Mitte, weil die innere Gruppe zwei von der Mitte abgewandte Figuren enthält; diese sind zudem die Hauptfiguren, d. h. die am klarsten entwickelten und diejenigen, welche von den andern gar nicht oder kaum überschnitten werden. Darum tendieren alle Figuren der äußern Gruppe nach der Mitte: Bartholomäus ist aufgestanden und blickt über den Tisch herüber, Andreas dreht sich mit allen Anzeichen des Schreckens nach der Mitte; Jakobus will von Petrus erfahren, wer es sei. Die Gedanken und Blickrichtung aller drei Apostel sind nach der Mitte gerichtet, aber bei allen aus verschiedenartigen Motiven, aus denen sich wiederum Beziehungen zu beiden innern Gruppen ergeben. Andreas erschreckt, aber ruhiger als Jakobus der ältere, in ganz anderer Haltung. Lionardo stellt hier den Gegensatz zwischen Greis und jüngerem Mann dar. Bartholomäus ist aufgestanden und bewegt sich vornüber, aber aus andern Gründen als der jugendliche Philippus: er sitzt am weitesten von Christus entfernt, kann das gesprochene Wort nicht fassen, und will sich daher selbst von allem überzeugen, was jetzt in der Nähe Christi vorgeht. Jakobus der jüngere ist von ähnlichen Gedanken beseelt wie Petrus, und weil Lionardo dieses Motiv schon einmal gebracht hat, verbirgt er den Arm des Jüngers hinter dem Rücken des Andreas und zeigt nur die Hand, die ganz anders ist als die des Petrus.

Die äußere Gruppe rechts ist unter sich, d. h. mit dem Austausch ihrer Gedanken beschäftigt; denn die innere Gruppe rechts wendet sich ausschließlich der Mitte zu. Der Kontrast ist so stark, daß die Komposition hier auseinanderfallen müßte, wenn sie Lionardo nicht wiederum durch Kontraste verbunden hätte: Matthäus vermittelt von innen nach außen oder umgekehrt: die Arme sind nach der Mitte ausgestreckt, der Kopf nach dem Tischende vorgebeugt. Durch diese Figur leitet Lionardo die Bewegung in stärkerem Tempo nach außen, allein sie kommt in der Gestalt Simons sehr bald zur Ruhe. Auch hier fehlen die Beziehungen zur äußern Gruppe links keineswegs; je die zwei äußeren sind einander sogar besonders stark genähert. Strzygowski sah sich dadurch veranlaßt, die Zwischenfiguren als Lückenbüßer zu werten. Je die zwei äußeren Figuren dieser äußeren Gruppen kontrastieren durch ihre Haltung: dort Andreas sitzend, nur mit den Anzeichen des Schreckens, und am Ende der Tafel Bartholomäus aufgestanden; hier Simon am andern Ende der Tafel ruhig sitzend, der Greis einem jüngern Mann (Bartholomäus) und einem sehr lebhaft gestikulierenden jugendlichen Mann (Matthäus) gegenüber. In beiden Gruppen sind die „Lückenbüßer" die deutlichsten Träger des maßgebenden Gedankens. Dort Verlangen nach näherer Kenntnis, hier Gedankenaustausch über das Gehörte: Jakobus der jüngere vermittelt das Begehren nach der inneren Gruppe; Thaddäus spricht am lautesten mit den ausdrucksvollsten Gesten seine Gedanken aus.

Kontraste und Gemeinsames in den einzelnen Gruppen, Beziehungen gemeinsamer und verschiedener Art zwischen jeder der einzelnen Gruppen, und über allem der e i n e Gedanke. Darin war Lionardo der Künstler der Neuzeit.

Digitized by Google

Strzygowski äußert sich gegen eine einseitige Interpretation nach einem einzigen Evangelientext und zwar dem des Johannes; ein Künstler wie Lionardo sei unabhängig von der Textvorlage und vermöge aus jedem Wortlaut eine so lebendige und dramatische Darstellung zu schaffen wie sein Abendmahl. Niemand wird die Richtigkeit dieses Ausspruchs bestreiten und Lionardo auf den einen oder andern Evangelientext verpflichten wollen. Und trotzdem hat der Johannestext in seiner Fassung mehr innere Verwandtschaft mit dem Gemälde als die andern. Wenn freilich Strzygowski die Ansicht vertritt, es sei der Moment dargestellt, in welchem Christus den Verräter näher bezeichnet, so bieten ihm die Textworte bei Matthäus und Markus mehr Stützpunkte; beide berichten in fast wörtlicher Übereinstimmung: „Als sie aßen, sprach Jesus: Wahrlich ich sage euch: Einer aus euch wird mich verraten. Da wurden sie sehr betrübt und fingen an, einer nach dem andern, ihn zu fragen: Herr bin ich es? Da antwortete er und sprach: Der mit mir die Hand in die Schüssel tunkt, der wird mich verraten" (Matth. 26, 21—23, Mark. 14, 18—20). Es ist hier nicht der Ort, Strzygowskis Ausführungen Punkt für Punkt zu diskutieren. Die Ankündigung des Verrates könnte Lionardo gut auf Grund dieser zwei Texte gemalt haben. Aber der Johannestext bot ihm an sich mehr Anhaltspunkte und Motive für eine dramatische Darstellung. „Da Jesus dies gesprochen hatte, ward er im Geiste betrübt (turbatus im lateinischen Text, also wäre genauer zu übersetzen „er wurde erregt") und bezeugte und sprach: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, Einer aus euch wird mich verraten. Da sahen die Jünger einander an und wußten nicht, von welchem er rede. Es lag aber einer seiner Jünger am Tische, an der Seite Jesu, den Jesus liebte. Diesem winkt nun Simon Petrus, daß er forschen solle, wer es sein möchte, von dem er redete. Da legte sich derselbe an die Brust Jesu und spricht zu ihm: Herr, wer ist es? Jesus antwortete: Der ist es, dem ich den eingetunkten Bissen geben werde. Und er tunkt den Bissen ein und gibt ihm dem Judas, Simons Sohn, dem Ischarioth" (Joh. 13, 21—26). Der Verfasser des Johannes-Evangeliums verweilt länger bei der Schilderung des Vorgangs, wie er auch den Abschiedsreden Jesu weit mehr Platz einräumt als die drei anderen. Er überliefert nicht nur das Wort Jesu, sondern er schildert auch den Seelenzustand, in dem sich Jesus befunden haben muß, als er das Wort aussprach. Lionardos Christus steht selbst unter dem Eindruck seiner Worte, nur muß er den Schmerz in sich selbst zurückbannen. Der Maler konnte nun dem Johannesevangelium noch weiter folgen, während seine Darstellung nicht mehr mit der Erzählung bei Matthäus und Markus übereinstimmt. Die Jünger sahen einander an und wußten nicht, von welchem er redete. Der Effekt der Worte ist hier unendlich viel feiner und natürlicher geschildert als bei den anderen: die Jünger fühlen sich schuldlos und können das Wort nicht fassen. Im Wortlaut des Textes liegt eine ganze Skala von Gefühlsäußerungen und Bewegungen, für den, der sich eine solche Situation vorstellen, den Bericht in lebendige Wirklichkeit umzusetzen vermag. Und dies war bei Lionardo der Fall. Mochte er sich nun wirklich an den Vers des Johannesevangeliums angelehnt haben oder nicht, jedenfalls war in ihm die Vorstellung eines solchen Vorgangs gleich lebendig. „Sie sehen einander an und wissen nicht, von welchem er redet" ließe sich einer Erklärung des Freskos einfügen. — Einen weiteren Hinweis auf das Johannesevangelium enthält ferner die Gruppe Johannes-Petrus; denn nur das vierte Evangelium enthält die Episode, daß Petrus dem Johannes aufträgt, den Herrn auszuforschen.

Das zweite Wort Christi hat Lionardo nicht mehr dargestellt; das erste war ihm interessant genug, weil es die höchste und die vielseitigste Spannung verursachte.

Digitized by Google

Und ferner sind die Affektäußerungen der Jünger so momentan, wie es nur beim ersten Eindruck einer unerwarteten furchtbaren Ankündigung der Fall sein kann. Man verfolge nur den Gedankengang: Christus ist traurig geworden, hat den Verrat angekündigt und schweigt jetzt, in sich versunken, bis ihn die Frage des Johannes zur Kennzeichnung des Verräters veranlaßt. Und sobald er gesprochen hat: „dem ich den Bissen reichen werde", oder „der mit mir die Hand in die Schüssel tauchen wird" richtet sich die Aufmerksamkeit aller Jünger nach der Mitte. Das zweite Wort würde also die Gedanken der Jünger in einem gemeinsamen und ausschließlichen Interesse sammeln und dies konnte einen Psychologen wie Lionardo nicht reizen. Die unerwartete Ankündigung des Verrates hat in den verschiedenen Naturen verschiedene Empfindungen ausgelöst, und diese Äußerungen werden dauern, bis ihnen eine neue Ursache eine neue Richtung gibt. Lionardo aber hat zur Darstellung den Augenblick gewählt, wo sie unmittelbar, plötzlich zutage treten. „Alle, die bei irgendeinem beachtenswerten Falle zugegen sind, stehen mit verschiedenerlei Gebärden gespannter Aufmerksamkeit da" (Traktat von der Malerei, ed. Ludwig 328 [374]).

Zu vielen künstlerischen Feinheiten des Abendmahls geben die Notizen des Buchs von der Malerei willkommene Aufschlüsse. Umgekehrt läßt sich aber auch sagen, daß das Abendmahl als einzige erhaltene Komposition großen Stils von der Hand Lionardos und als sein reichstes Seelengemälde die beste bildliche Ergänzung zu den Theorien des Malerbuchs darstellt. Der rein formale Wert des Abendmahls beruht auf der sublimen Rechnung mit Übereinstimmung und Kontrasten. „Ich sage noch, daß man in Historien die direkten Gegensätze nahe nebeneinanderstellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander große Steigerung und zwar um so mehr, je näher sie beisammen sind; der Häßliche nämlich beim Schönen, der Große beim Kleinen, der Greis beim Jüngling, Stark bei Schwach, und so wechselt man ab, soviel als möglich und so dicht beieinander als möglich" (Malerbuch 187 [253]). Lionardo wechselte soviel als möglich in Gesten, Mienen, Typen, denn er macht (Malerbuch 107 [251]) auf den Fehler älterer Meister aufmerksam, die in derselben Historie dicht nebeneinander dieselben Bewegungen wiederholen und ebenso die Schönheit der Gesichter stets die nämliche sein lassen, da sich diese in der Natur doch nie wiederholt finde. Es sei, fährt er (186, 252) fort, ein den italienischen Malern gemeinsamer Mangel, daß man Miene und Figur des Werkmeisters in vielen von ihm gemalten Figuren wiedererkenne. Um diesem Fehler zu entgehen, seien diese Figuren weder alle noch zum Teil so gemacht und wiederholt, daß man eines Gesichts ansichtig werde, das schon sonstwo in der Historie vorkommt. „Wiederhole nicht die gleichen Bewegungen in den Armen oder in den beiden Beinen, und das zwar nicht nur bei der einzelnen Figur, sondern auch nicht bei den um sie herstehenden und ihr nahen, außer die Notwendigkeit des vorgestellten Falles nötigte dich dazu" (Malerbuch 357, 366). Und eine Bemerkung über die Verschiedenheit der Gesten ist wie für das Abendmahl speziell geschrieben: „Die Bewegungen der Menschen sind so verschiedenartig, als die Mannigfaltigkeit der Zustände, die durch ihre Seele hin und wieder gehen. Und ein jeder Zustand für sich bewegt die Menschen mehr oder minder, je nachdem diese von größerer oder geringerer Kraft sind, und je nach dem Alter. Denn ein Jüngling wird wegen irgend etwas eine ganz andere Bewegung machen, als in dem nämlichen Fall ein Alter" (373, 386). Und um folgenden Grundsatz dreht sich überhaupt Lionardos Menschendarstellung: „Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, daß sie nichts anderes be-

Digitized by Google

deuten können. Es seien die Stellungen, welche die menschlichen Figuren mit ihren Gliedmaßen machen, so disponiert, daß sich in ihnen die Absicht der Seele deutlich ausspricht. — Diejenige Figur ist nicht lobenswert, welche nicht durch ihre Gebärde die Leidenschaft ihres Gemüts ausdrückt" (Malerbuch 298, 378; 325, 379; 367, 380). Ohne genaueste Erforschung der Mienen und Gebärden bei verschiedenen Gemütsbewegungen und ihres Einklangs gibt es für Lionardo keine Kunst: „Ich sage, daß sich der Maler die Stellungen und Bewegungen, welche die Leute aus irgendwelcher Gemütsbewegung unmittelbar machen, merken muß. Sofort seien sie nach der Natur aufnotiert, oder aber im Gedächtnis eingeprägt" (Malerbuch 327, 384). Der Reflex des Gemütszustandes ist in Mienen und Gebärden der nämliche, und darum sollen auch die Gliedmaßen der Person samt der ganzen Stellung der Erregung des Gesichtes entsprechen (Malerbuch 365, 383). Daß der Künstler auf die Darstellung der Hände das größte Gewicht legt, ist selbstverständlich. „In allen Verrichtungen sollen die Hände und Arme soviel als nur möglich die Absicht des sie Bewegenden verdeutlichen, denn mit ihnen begleitet, wer lebhaft empfindenden Geistes ist, in allen Bewegungen, was seine Seele ausdrücken will" (Malerbuch 368, 381). Ein Ausspruch (361, 393) könnte beinahe als Vorstudie zum Matthäus gelten: „Bei Gebärden des liebevollen Hinweisens auf Dinge, die an Zeit und Ort nahe sind, hat die Hand des Hinweisenden nicht allzu weit vom Körper abgestreckt zu sein. Sind aber die fraglichen Gegenstände weit weg, so sei auch die Hand des nach ihnen hin Zeigenden weit abgestreckt, und das Gesicht desselben der Person zugewendet, welcher der Gegenstand gezeigt wird."

Auf absolute Klarheit der Darstellung geht Lionardos Bestreben. Nicht nur soll zwischen Bewegung und Mienenspiel Einklang herrschen, sondern die Bewegung als Ausfluß und Interpret des Seelenzustandes zugleich darf durch keine Nebendinge in ihrer Eindrücklichkeit und Eindeutigkeit gestört werden. „Vor allem anderen sieh darauf, daß die Gewänder die Bewegung, d. h. die Gliedmaßen, nicht verstecken, und daß diese Gliedmaßen nicht von den Falten, noch auch von den Schatten der Gewänder durchschnitten werden. Ahme so viel du nur kannst die Griechen und Lateiner nach in ihrer Art, die Gliedmaßen sehen zu lassen, wenn der Wind die Gewänder an dieselben anlegt" (Malerbuch 533, 543). Bei Christus und den Aposteln war der Künstler an eine Tradition gebunden, aber seine Stoffmassen sind einfach großzügig; nie verdecken oder unterdrücken sie den Fluß der Bewegung. Wenn Lionardo bei der einen oder andern Figur einen Arm teilweise oder ganz verhüllt, so ist es stets der unbeschäftigte oder weniger bewegte. Beim Bartholomäus läßt er den rechten, dem Beschauer zugekehrten Arm vom Mantel frei, um die Körperlage des Aufstützens im Oberkörper sowohl als im Arm recht deutlich zu zeigen. Beim Christus ist ebenfalls der linke Arm der verhüllte, denn die Hand liegt geöffnet auf dem Tisch, während sich die rechte, nachdem das Wort gesprochen ist, auf den Tisch senkt. Und ebenso ist beim Philippus der rechte Arm frei, weil er die stärkere Bewegung ausführt, während der linke schon an die Brust gelegt, den Mantel an den Körper anpreßt. Selbstredend hat Lionardo beim Matthäus den ausgestreckten rechten Arm frei gelassen, ebenso beim Thaddäus. Beim Simon ist die Bewegung der Hände gleichmäßig; der Maler konnte also, ähnlich wie bei Andreas, beide Schultern und Oberarme mit dem Mantel decken. Bei Johannes ist die Haltung der Arme ebenfalls fast die nämliche; Lionardo verhüllte den linken mit Rücksicht auf die Figuren Christi und des Judas; er wollte nämlich den verhüllten Arm zwischen zwei unverhüllten (rechter Arm Christi und

Digitized by Google

rechter des Johannes). Bei der Figur des Judas scheint er eine Inkonsequenz begangen zu haben; denn über den vorgestreckten linken Unterarm legt sich die Masse des heruntergeglittenen Mantels. Judas schrickt zusammen; es ließe sich daher denken, daß Lionardo gerade dort, wo die Schreckensbewegung zittern sollte, ein Hemmnis oder eine Belastung anbrachte, um die Beweglichkeit der Hand desto mehr wirken zu lassen. Eine solche Absicht muß vorgelegen haben, denn Leonardo hätte den Mantel ebensogut auf dem rechten Arm anbringen können. Dem älteren Jakobus und der stärksten Armbewegung gibt der Maler überhaupt keinen Mantel, sondern nur die gegürtete Ärmeltunika. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an Lionardos übrigen Werken anstellen: dem Engel auf Verrocchios Taufbild und auf der Anbetung der Könige. Auf dem Abendmahlsentwurf der Akademie von Venedig dagegen ist von dieser logischen Verteilung der Gewandmassen nichts zu sehen; wahrscheinlich wollte sich Lionardo in dieser Rötelskizze nur über die Gruppierung und die Verschiedenheit der Affektäußerungen Rechenschaft geben; denn es ist nicht anzunehmen, daß er plötzlich auf diese künstlerischen Mittel verzichtete, wo er sich doch früher ihrer bedient hat.

Im Abendmahl hatte Lionardo größtenteils sitzende Gestalten darzustellen; es war ganz neu, daß er drei Figuren, und zwar nicht etwa Hauptfiguren (außer Petrus) stehend malte. Träger der Bewegung mußten also die Arme und Halsmuskeln sein. „Schultern, Seiten und Hals verändern ihr Aussehen mehr, als irgendwelches andere Gelenk, denn sie haben mannigfaltigere Bewegungen“ (Malerbuch 344, 284). Der Kopf hat nicht allein durch das Mienenspiel, sondern auch durch seine Bewegung an den Affektäußerungen teilzunehmen. „Mache die Köpfe nie in gerader Richtung auf die Schultern, sondern schräg zur Rechten und Linken gewandt, auch wenn sie nach oben oder unten oder geradeaus sehen, denn ihre Bewegung soll so sein, daß sie wache Lebhaftigkeit und nicht Schläfrigkeit zeigt“ (Malerbuch 357, 366). Lionardo, der Anatom, gibt sich über jede Muskellage Rechenschaft, untersucht jede Verschiebung. Nur derjenige Künstler, der in der Anatomie bewandert sei, vermöge richtig zu zeichnen. Auf der Richtigkeit der Muskeldarstellung beruhe also die Richtigkeit des Bewegungseindrucks, und für die Verdeutlichung jeder Bewegung durch richtiges Zeichnen der Muskeln gibt er im Malerbuch eine Reihe von Vorschriften. „Ich rufe dir, Maler, ins Gedächtnis, daß du bei den Bewegungen, die du als von deinen Figuren ausgeführt, vorstellst, nur jene Muskeln sichtbar werden lassest, die bei der Bewegung oder Aktion deiner Figur zur Verwendung kommen. Der Muskel, der im vorliegenden Fall am meisten zur Verwendung kommt, trete auch am deutlichsten hervor (303, 299). Die Gliedmaßen nackter Figuren sollen ihre Muskulatur mehr oder weniger deutlich bloßlegen, je nachdem die Anstrengung besagter Gliedmaßen größer oder geringer ist (302, 298). Von den Gliedmaßen nackter Menschen sollen nur die bei verschiedenen Aktionen angestrengten ihre Muskeln zeigen, und zwar auf der Seite, wo oder wohin selbige Muskeln das in Tätigkeit befindliche Glied bewegen. An den übrigen Gliedern sei die Muskulatur mehr oder weniger ausgesprochen, je nachdem sie mehr oder weniger angestrengt werden“ (277, 294). Lionardo hatte hauptsächlich Oberkörper, und zwar bekleidete, darzustellen. Figuren sind tot, wenn sie nicht auch den Kopf bewegen, und um dessen Bewegung verständlich und deutlich zu machen, müssen die Halsmuskeln richtig dargestellt sein. Die ideale Tracht Christi und der Apostel, von jeher üblich, bot dem Künstler den Vorteil, daß sie den Hals frei ließ, im Gegensatz zur Tracht vor Ende des 15. Jahrhunderts. Viele quattrocentistische Figuren wirken daher steif und unnatürlich, weil trotz der voll-

Digitized by Google

ständigen oder teilweisen Nacktheit des Körpers die Kenntnis der Anatomie fehlt. Lionardo konnte im Abendmahl an keinem Körperteil die Muskelbewegung zeigen und dadurch die ganze Aktion motivieren als am Hals, weshalb er denn den meisten Figuren den Hals noch stärker entblößt als es Castagno und Ghirlandajo bei ihren Abendmahlsbildern getan hatten. So bringt er die prachtvollen großen Linien heraus, die selbst den ruinierten Figuren noch Monumentalität verleihen. In der Modellierung dieser großen Halspartien hat er jedenfalls in glänzender Weise seine anatomischen Kenntnisse verwertet; seine Nachahmer sind in ihren Kopien gerade in diejenigen Fehler verfallen, vor denen Lionardo in seinen Notizen über Darstellung der Muskeln warnt.

LITERATUR: Goethe, Joseph Bossi, Über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand, 1817—1818. — Joseph Strzygowski, Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung; Goethe-Jahrbuch XVII, 1896, p. 318. — Paul Weizsäcker, Leonardo da Vincis Abendmahl; Goethe-Jahrbuch XIX, 1898, p. 248. — Joseph Strzygowski, Hat Goethe Leonardos Abendmahl richtig gedeutet?; Euphorion IX, 1902, p. 316. — Otto Hoerth, Das Abendmahl des Leonardo da Vinci; Leipzig 1907. — Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, ediert von Heinrich Ludwig; Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. XVIII, Wien 882. — Woldemar von Seidlitz, Lionardo da Vinci; Berlin 1909.

Digitized by Google

MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Von GÜNTHER DENEKE

Mit zehn Abbildungen auf sechs Tafeln

II.

Kapup bedeutet den Höhepunkt der Hochrenaissanceentwicklung für Magdeburg. Nicht, daß er neue Typen für die Sepulkralskulpturen oder neue Abwandlungen der Roll- und Beschlagornamentik gebracht hätte, sondern wegen seiner maßvollen Anwendung dieser nur zu leicht ins Ungeheuerliche wuchernden, damals beliebten Denkmalsideen, Ornamentformen und figürlichen Schönheitsideale. Er gibt ausdrucksvolle und bildmäßige Köpfe, wie den des Paulus, lebenswahre Genreszenen und geschmackvolle Ornamentkompositionen. Klintzsch hatte von seiner Kunst nur das Handwerkliche begriffen, daher baute er überladen seine ganzen Monumente, regellos und ungeschickt seine Reliefszenen zusammen. Sebastian Ertle, Kapups Nachfolger im Dombezirk, beherrscht zwar die Kunst des Komponierens vollendet, weiß Hänge-, Altar- und freistehende Epitaphien aus den modischen Architektur- und Ornamentmotiven, Allegorien und Symbolen ebenso elegant zu gestalten, wie die einfachen Grabsteine und Freifiguren. Aber bei aller Glätte der äußeren Manier gehen ihm Kapups Gedankenreichtum und Würde völlig ab, sein raffinierter Naturalismus im Figürlichen vermag Kapups sicher stilisierende Kunst nicht zu ersetzen. Dazu kommt, daß er ein ungeheuer beschäftigter Künstler war, und so ist es kein Wunder, daß wir ihn formal und inhaltlich sich immer wiederholen sehen. Er erschöpft, vom Stabe seiner Gesellen umgeben, in den beiden Jahrzehnten seiner Magdeburger Tätigkeit den Formenschatz der Hochrenaissance bis zur Ermüdung. Seine Arbeiten haben zu allen Zeiten das Interesse der Dombesucher erregt, nicht immer ihr Wohlgefallen. Man mag sich aber zu Ertles überladener, äußerlicher Kunst stellen wie man will, die Achtung vor seinem rastlosen Fleiß, die Bewunderung für seine Geschicklichkeit, immer wieder neue Konstellationen der einmal erlernten und erfaßten Motive zu finden, darf man ihm nicht versagen. Er selbst hat dafür gesorgt, daß sein Name nicht, wie es Klintzsch, Kapup, Dehne geschehen konnte, der Vergessenheit anheimfiel. An allen seinen größeren Werken hat er ihn mit Jahreszahl und Zeichen angebracht. Dadurch erhielt sich eine feste Reihe ihm gesicherter Arbeiten, zwischen die alle von ihm selbst nicht bezeichneten, kleineren Werke verhältnismäßig leicht eingeordnet werden können. Von 1595/97, der Zeit des Kanzelbaues, an dem er mitbeschäftigt war, bis 1612 reichen die durch eigene Signatur beglaubigten Daten für seine Magdeburgische Wirksamkeit. Darüber hinaus Werke seiner Hand nachzuweisen wollte weder für die davorliegende noch für die nachfolgende Zeit gelingen. An der Kanzel arbeitete er anscheinend noch als Geselle, da er dort sein Zeichen noch ohne Schild und darunter gekreuzte Schlüssel anbringt. Erst 1601, am Epitaph für Wichard v. Bredow, verwendete er diese später von ihm stets gebrauchte Form: den eirunden Schildbuckel mit Zeichen und Schlüsseln, ringsum die Worte „Bastian Ertle Steinmetz von Uiberling". Vielleicht gehörte die Arbeit an der Kanzeltreppe mit zu seinen Meisterstücken, da es Regel war, daß der Geselle unter seinen drei vorgeschriebenen Meisterstücken einen „Wendelstein" zu liefern hatte. Die Sandsteintreppe des Predigtstuhles bot ihm also gute Gelegenheit, sich unter Kapup die Meisterschaft zu erwerben, und es ist wohl kaum ein bloßer Zufall, daß der weithergewanderte Süddeutsche hier oben im Norden seinen Meistertitel erwarb. Auch für Kapup ist ein Aufenthalt in Süddeutsch-

Digitized by Google

land als wahrscheinlich anzunehmen; gemeinsame, heute nicht mehr nachzuprüfende Beziehungen mögen da mitgespielt haben.

Mit der Herkunft Ertles aus Überlingen und der Frage nach seiner Familie beschäftigt sich ein Aufsatz von Beck im Diözesanarchiv für Schwaben. Beck kommt zu keinem nennenswerten Ergebnis. Er hat zwar zwei Steinmetzen Hans und Benedikt Ortlin aus Überlingen gefunden, die 1569 am Schloßbau zu Heiligenberg tätig waren; einen Michael Ertlin, der samt seinem Sohn Laurentius 1599 im Taufbuch von Überlingen erwähnt wird; Jakob Ertlin und seinen gleichnamigen Sohn ebenda 1608 und Thoma Oertlin, Baumeister in Salem, ohne bestimmte Jahreszahl. Mit diesen Notizen ist uns wenig gedient. Daß Ertle aus Überlingen stammte, wissen wir von ihm selbst. Wollte man stets alle ähnlich lautenden Namen mit heranziehen, dürften solche genealogischen Untersuchungen ins Uferlose wachsen. Einen Namensvetter Ertles, ihm sogar näher stehend als diese Ortlin, Oertlin und Ertlin fand ich z. B. auch in Dresden. Im dortigen städtischen Museum befindet sich eine aus der Bartholomäuskirche stammende, hölzerne Gedächtnistafel mit der Inschrift:

„1575 Den 8. November umb 12 ohr
Ist der Erbar und Namhafftige Antho
niuss Erttle in Gott seliglich entschlaffen.
Dem Gott genade. Seines Alters
52 Jar."

Das grell bemalte Epitaph zeigt eine höchst kindliche Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige als Mittelstück, als unteren Abschluß einen breiten Fries, der in der Mitte den Spruch: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", links davon Anthonius Erttle mit vier Söhnen und rechts davon seine Frau mit einer Tochter zeigt. Des alten Erttle Schild zeigt ein Winkeleisen mit einem Stern darin. Man könnte aus diesem baumeisterlichen Zeichen und der Namensgleichheit auch allerlei Vermutungen über Beziehungen zu unserm Bastian ableiten — wenn man wollte. Wichtiger als die Frage nach seinen Familienverhältnissen ist die nach seiner künstlerischen Herkunft. Allein schon die nach langjährigem Aufenthalt in Magdeburg von Ertle noch immer festgehaltene Gewohnheit, seinem Namen das »von Uiberling« hinzuzufügen, erscheint hinreichend, seine Anhänglichkeit an die alte Heimat, seinen Stolz auf die dort gewonnene Schulung zu beweisen. Wenn er 1595/97 etwa Meister wurde, muß er gegen 1570 geboren, gegen 1585 in der Lehre gewesen sein, da eine Lehrlings- und eine Wanderzeit von je fünf Jahren normalem Brauch entsprach. In Überlingen aber wirkte seit 1578 ein bedeutender Bildhauer, Hans Moringk aus Kärnthen, der sich nach seiner Wanderschaft durch Italien, Deutschland und die Niederlande dort das Bürgerrecht erworben hatte. Moringk lebte bis 1616; eine große Anzahl aus seiner Werkstatt stammender Arbeiten ist in Überlingen, Konstanz und Umgegend nachgewiesen[1]). In ihm werden wir aller Voraussicht nach Ertles Lehrmeister zu sehen haben. Unter ihm erwarb Ertle auch sein Gesellenzeichen; denn es finden sich in Überlingen eine ganze Reihe dem seinen höchst ähnlicher Zeichen aus diesen Jahren. So wenig auch die Regeln bekannt sind, nach denen diese Steinmetzzeichen verliehen wurden, so ist doch das eine offensichtlich, daß die Zeichen einer bestimmten Werkstatt, eines engeren Kreises von Zunftgenossen meist sehr große Ähnlichkeit aufweisen. Gleichheiten zweier,

(1) Literatur: Repertorium für Kunstwissenschaft XX, p. 257 (Aufsatz von Fritz Hirsch). — Fritz Hirsch, Hans Moringk; Dissertation, Heidelberg 1897 (bringt dasselbe wie der Aufsatz). — Denkmale deutscher Baukunst am Oberrhein. I., p. 2, 27, 70. Konstanz 1829. — Krauss, B. und K., Baden. I., p. 673.

Digitized by Google

sicher verschiedenen Meistern zugehörenden Zeichen sind mir außer zwei Fällen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, in denen es sich jedesmal um sehr einfache Zeichen handelt, nicht bekannt geworden. Ebensowenig Übereinstimmungen derart, daß der Sohn des Vaters Zeichen ohne jede Veränderung übernommen hätte. Stets fügte er, wie etwa auch der Magdeburger Ratsherr Johann Scheyring mit der Hausmarke seines Vaters Emmeram verfuhr, dann einen Strich hinzu oder brachte einen Teilstrich weniger an. Wohl aber ist eine Gruppenbildung nach Orten zu konstatieren, deren Zweck gewesen sein mag, daß man an den Grundmotiven der Zeichen den ungefähren Herkunftsort des Gesellen erkennen konnte. Die Überlinger Zeichen weisen alle ein hohes Mittelkreuz auf, an das kommaähnliche Gebilde und Kombinationen solcher mit Schrägstrichen sich ansetzen. So kommt die Ähnlichkeit auch zwischen den Zeichen Ertles und seines Landsmannes Hans Hierzig zustande:

Ertle: Hierzig:

Die gleichen Grundmotive zeigen vor allem die zahlreichen Zeichen an den Portalen der Stadtkanzlei zu Überlingen. So spricht auch dieses sekundäre Zeugnis dafür, daß Ertle in Überlingen im Kreise des Moringk seine Lehrzeit durchmachte und seine Gesellenprüfung bestand.

Vollends aber bestätigt die Werkbetrachtung den innigen Zusammenhang Ertles mit jenem vielgewanderten Meister. Moringk brachte von Italien, wo er Michelangelos Moses sah, den er später am Sakramentshäuschen der Konstanzer Stephanskirche kopierte, von den Niederlanden, wo er durch die intime Genremalerei etwa eines Bauernbrueghel die Anregungen zu seinen späteren, realistischen, kleinmalerischen Reliefszenen empfangen, wo er wohl auch die ersten Anfänge des Rollwerks in der Plastik zu sehen bekommen hatte — Moringk brachte von seinen weiten Fahrten den neuen, eklektisch-akademischen Dekorationsstil mit. Ertle hat ihn, seinen Lehrmeister, darin voll erreicht, wenn er in seinen spätesten Arbeiten im Durcheinander heterogener Motive bis zur Grenze des Möglichen geht. Auch Moringk war solch Viel-Arbeiter gewesen, der Gedankentiefe hintansetzte gegen überladene Massenwirkung. Eins aber hatte ihm Ertle sehr zu danken: die bei Moringk aus durchgearbeiteter Kenntnis der niederländischen Malerei hervorgegangene, gute Raumbehandlung in den kleinen, szenischen Reliefs. Unter allen deutschen Schulen zeichnet sich die schwäbische dadurch aus. Kapup hatte als erster diese freie, gemäldenachahmende Relieftechnik in Magdeburg gezeigt, inmitten eines Kunstkreises, in dem die übereinander ordnende, norddeutsche Art noch herrschte. Man hat vielleicht Ertle darum so überschätzt, weil diese leichtere, freiere, natürlichere Art inmitten der schwerfälligen sächsisch-westfälischen so sehr auffiel. Sie erscheint, sobald man den Kreis, in dem sie heimisch ist, heranzieht, weit weniger originell. Mehr noch verblaßt Ertles künstlerische Bedeutung, wenn man sieht, wie fest er am einmal Erlernten hält und wie trotz ihrer langen Reihe auch seine spätesten Werke fast keine Entwicklung gegenüber den früheren aufweisen. Wenn es noch persönliche, kraftvoll immer wieder durchbrechende Stilsicherheit wäre, was sich darin ausspricht. Aber es ist nur Routine, flotte, handwerksmäßige Schnellarbeit nach erlernter Schablone. Das war ein Grund mehr für mich, ihn künstlerisch unter Kapup zu stellen, an dessen wenigen Werken doch ein deutliches Ändern, ein Mitgehen mit dem zum Barock drängenden Zeitstil festzustellen ist.

Über die genaueren Lebensumstände Ertles sind wir im übrigen nicht unterrichtet.

Digitized by Google

Im Lieferungsvertrag über den Bau des Orgelgehäuses (1604) wird er als auf dem Praelatenberg, dem Sudenburger Künstlerviertel, wohnhaft bezeichnet. Dasselbe Schriftstück hat auch den Namen eines Mitarbeiters von ihm überliefert, den des altstädtischen Tischlers Christof Zimmermann. 1612 ungefähr ist sein letztes Magdeburger Werk zu datieren, das Hängeepitaph für Ludwig von Lochow. Daß der damals etwa 45jährige, hochgeschätzte und vielbeschäftigte Meister dann noch einmal weitergewandert sein sollte, erscheint mir unwahrscheinlich. Überdies wäre sicherlich in diesem Falle bei seiner Gewohnheit, seine großen Arbeiten zu signieren, an anderen Orten sein Name erhalten geblieben. Er wird um 1612 gestorben sein. —

Eine rein chronologisch vorgehende Behandlung von Ertles Lebenswerk, das im ganzen neun urkundlich oder inschriftlich gesicherte und ebensoviele aus stilistischen Gründen ihm zuzuschreibende Werke umfaßt, erscheint mir unangebracht. Sie wäre es bei einem Meister, der, rasch sich entwickelnd, an seinem persönlichen Stil unausgesetzt arbeitete. Sie wird bei Christof Dehne anzuwenden sein, in dessen Werkabfolge sich deutlich das Werden eines neuen Stiles spiegelt. Ertles Eigenart ist so eindeutig umrissen, daß wir ohne Entwicklungstheorien seine Arbeiten nach Typen ordnen können. Es sind so zu unterscheiden: die großen Epitaphien nach ihrer Ausgestaltung als Hängeepitaphien und als Altarepitaphien, denen sich als Mittelding zwischen beiden das aus einer freistehenden Säule aufsteigende Magdeburger Arnstedt-Epitaph angliedert. Sodann die Sepulkralskulpturen in Plattenform, endlich die Arbeiten anderer Art, zu denen die Kanzeltreppe, das Orgelgehäuse und das Fragment einer Schrifttafel im Dommuseum gehören. Innerhalb der einzelnen Gruppen freilich wird die zeitliche Reihenfolge die beste Richtschnur für die Besprechung abgeben, da Ertle die einmal gebrauchten Motive stets wieder verwendet und es daher oft interessant ist, seine Geschicklichkeit im Erfinden neuer Kombinationen zu beobachten.

Den Anfang machen am besten seine Epitaphien, da sie, zumeist von ihm signiert, die größte Ausbeute an sicheren Kennzeichen für seine persönliche Eigenart versprechen. Solche aber werden nötig sein für die Feststellung der unsignierten kleineren Arbeiten, vor allem derjenigen in Plattenform. Es ist selbstverständlich, daß Ertle eine größere Anzahl Gesellen, Lehrlinge und Mitarbeiter beschäftigt hat. Wie beim Orgelgehäuse Zimmermann mitarbeitet, so z. B. am Magdeburger Arnstedt-Epitaph ein unbekannter Geselle, dessen Zeichen ⚓ daran auftaucht. Auch die Polychromierung wird berufsmäßigen Malern zugefallen sein, wie es ebenfalls für das Orgelgehäuse durch den erhaltenen Vertrag des Domkapitels mit dem Maler Peter Senst bestätigt ist. Auch die Bronzearbeiten, die ich seinem Oeuvre eingereiht habe, rühren wohl nur insofern von ihm her, als er die Modelle und Zeichnungen dafür lieferte. Aus dieser Mitwirkung verschiedener Hände erklären sich leicht die hie und da zutage tretenden Abweichungen, die sehr häufig mit geringerer Qualität der Einzelheiten zusammenfallen. Bezeichnend für die Viel- und Schnellarbeit und die häufig geschäftsmäßige Form der Ertleschen Tätigkeit ist außer der wiederholten Verwendung derselben Ideen auch, daß oft die höheren, weniger gut sichtbaren Partien seiner Epitaphien viel schlechter, hie und da direkt roh ausgeführt sind. (Sehr deutlich am Lochow-Epitaph.)

Ertles erste große, selbständige Arbeit in Magdeburg ist das 1601 datierte Epitaph für den erst 1610 verstorbenen Wichard von Bredow, im nördlichen Kreuzarm des Domes. Es lehnt sich im Typus ganz an das Plothowsche Hängeepitaph von Klintzsch an, ohne daß ich in dieser Typengleichheit eine gedankenlose Übernahme Ertles sehen möchte. Dazu ist diese Wandgrabform zu verbreitet. Sie

Digitized by Google

hatte sich in sehr rascher Folge aus der einfachen Grabtafel mit unterem Konsol- und oberem Giebelabschluß entwickelt. Das der Familie Moller gewidmete Epitaph (1584) hatte im Magdeburger Dombezirk in bescheidenem Maßstab diese in der Altstadt seit langem gebräuchliche Form eingeführt. Die Hängeepitaphien Klintzschs und Ertles sind nur ins Ungeheure vergrößerte und komplizierte Weiterbildungen dieses Urtypus. Wie die Entwicklung des Ornamentes zeigt, lag es im Sinne der Zeitstilentwicklung, von der streng orientierten, symmetrischen Flächenaufteilung zur allseitig nach den Rändern hinstrebenden Rahmenbildung fortzuschreiten. Die Epitaphumrisse folgen also demselben Zug, wenn sie an Stelle der alten, senkrecht abschließenden Seitenpfosten der Grabplatten jetzt weitausladende Blendflügel oder Seitenwangen ansetzen, an die großen Mitteltafeln erst noch Seitenstücke, zwischen Konsole und Giebel noch Zwischenstaffeln einschieben, die als Gegengewicht zu diesem breiten Auseinanderfließen eine übertriebene Rahmenbetonung hervorriefen. In diesen logisch entwickelten Typus des Hängeepitaphs mit einer mittleren Haupttafel kommen fremde Einschläge hinein durch die vor diese Mitte gesetzten Konsolen mit den Stifterfiguren. Letztere mußten angebracht werden bei Werken für Besteller, denen die greifbare persönliche Darstellung des zu Ehrenden wichtig war. Sie scheinen mir eine gedankenlose Übernahme vom italienischen Nischensarkophagtypus her zu sein. Wenigstens erklärt sich die Widersinnigkeit, vor das althergebrachte Mittelrelief, das das italienische Nischengrab nicht kannte, eine es verdeckende Vollfigur zu setzen, nur durch ein solches Zusammentreffen zweier a priori einander entgegenlaufender Gedankengänge. Klintzsch war in seinem Plothow-Epitaph diesem Zwiespalt hilflos erlegen: sein kniender Domherr verdeckt die Haupttafel völlig. Ertle lernte wohl an diesem Fehler, wenn er den Kompromiß günstiger schließt: auch er muß den Stifter vor das Hauptbild bringen, aber er schafft für dieses mehr Freiheit, indem er es durch einen untergelegten Sockelstreifen herauf- und die kniende Figur mehr zur Seite rückt. Dabei richtete er auch die Komposition des Reliefs so ein, daß die verdeckte Stelle eine Nebengruppe enthält, die Hauptgestalt des segnenden Christus am Lebensbrunnen voll sichtbar bleibt. Die Gesamtanordnung ist die gleiche, ist es auch in seinem nächstfolgenden Denkmal dieser Art, dem des 1605 verstorbenen Kaspar von Kannenberg am Halberstädter Domlettner: eine Mitteltafel zwischen zwei Säulenpaaren, von denen links und rechts Christus und Johannes Baptista in flachen Nischen stehen; vor der Mitteltafel auf vorspringender Platte der Stifter unterm Kruzifixe; unter dieser Platte im Schatten ihrer Konsolen, die Tafel mit der Grabschrift, an die sich die Schlußkartusche ansetzt mit dem Schild und der Signatur des Meisters. Über den Heiligenstatuen schieben sich Zwischenstücke ein, die bei dem Bredow-Epitaph Spruchtafeln ausfüllen; ein breites verkröpftes Gesims scheidet die Hauptstaffel vom Oberbau und trägt die Ahnenwappen. Ädikulaartig sitzt darüber die zweite, kleinere Relieftafel, hier mit einer Gethsemanedarstellung. Das Ganze krönt ein Dreieckgiebel, völlig in Rollwerkgebilde und andere Einzelglieder aufgelöst, die eine weitere runde Spruchtafel umgeben. Die Haupttafel zeigt eine allegorische Darstellung: Christus mit der Friedenspalme erscheint segnend dem ersten Menschenpaar. Adam stehend, Eva kniend im Schmuck ihrer Blattkleider blicken dem Erlöser entgegen; über ihnen im Baum hängt der Tod mit der Gesetzestafel; bis unter den Brustkorb als Gerippe gebildet endet seine Gestalt in einem dicken Schlangenleib. Hinter Christus rauscht ein Brunnen und öffnet sich eine felsige Landschaft; in den Wolken erscheint das Lamm mit dem Kreuz; aus seiner Brust tropft das Blut in den Brunnen hinunter. Dieselbe Darstellung, nur plumper, zeigt ein 1650 da-

Digitized by Google

tiertes Holzepitaph im Dom zu Braunschweig; sie ist, bis auf ganz unwesentliche Unterschiede in der Ausführung, in allen kompositionellen Einzelheiten der Magdeburgischen völlig kongruent. Danach ist eine graphische Vorlage für beide Reliefs anzunehmen. — Die beiden Plattenkonsolen des Bredow-Epitaphs weisen auf Ertles erste Magdeburger Arbeit, die Sandsteinteile der Kanzel zurück: sie sind, leider stark beschädigt, als weibliche, nackte Halbfiguren ausgebildet, d. h. gleichen dadurch der Kapitellkonsole im Kanzelinnern unter dem Schalldeckel, an der sich Ertles Zeichen befindet. Auch sonst ist das Bredow-Epitaph nicht in tadellosem Zustande: die untersten Ausläufer hat man abgeschlagen, um darunter eine Bronzeplatte für den 1670 verstorbenen Dechanten Georg von Bernstein aufzustellen. Von den kleinen Wappen, Konsolen und Details fehlt vieles. Bemalungs- und Vergoldungsspuren sind überall sichtbar. Das Material ist Alabaster.

Das Epitaph für den 1605 verstorbenen Kaspar von Kannenberg an der Südecke des Halberstädter Domlettners ist dem Bredowschen im Aufbau durchaus gleich. Wesentliche Unterschiede bestehen nur darin, daß bei ihm an Stelle der seitlichen Schriftkartuschen kleine Doppelreliefs mit je einem Evangelistenpaar getreten sind; die Stelle der kleinen Evangelistenmedaillons am Bredowgrab, die dort über- und unterhalb der Statuen Christi und Johannes sitzen, vertreten beim Kannenbergdenkmal Bildnisse Davids und Mosis unten, zwei Obeliskenaufbauten oben. Die Mitteltafel enthält hier eine figurenreiche Kreuzigung, die obere eine ziemlich beschädigte Auferstehung mit den Kriegern am Grabe. Sonst ist das Denkmal sehr gut erhalten, nur von den Wappen fehlen vier kleinere. Das Material ist weißer und buntgefärbter Alabaster, für die gröberen Architekturteile Sandstein; Bemalungsspuren überall. Ertle nennt sich an diesem Werk: „Steinmetz in Magdeburg." Die Bronzegrabplatte Kannenbergs, jetzt auf der südöstlichen Empore aufgestellt, hat mit Ertles Kunst nichts zu tun; sie trägt die Gießerbezeichnung: „Georg Wolgast me fecit Halensis."

Das 1610 von Ertle signierte Epitaph für den zwei Jahre zuvor verstorbenen Domherrn Friedrich von Arnstedt, seine beiden Frauen und sieben Kinderchen stellte der Kompositionskunst unseres Meisters eine neue Aufgabe. Er hatte bis dahin nur Grabdenkmäler für ein bis zwei Personen zu liefern gehabt, bei denen sich die gewünschte Symmetrie leicht ergab, und für deren Anordnung ihm auch Klintschs und Kapups Arbeiten Anregungen geben konnten. Interessant ist es, wie er für diese ungewöhnliche Aufgabe eine ungewöhnliche Lösung suchte, indem er weder das, mehr für nur eine Figur geeignete Hängeepitaph, noch das für zwei einander gegenüberkniende Gestalten bis dahin bevorzugte Altarepitaph seiner neuen Denkmalsform zugrunde legte. Ein Mittelding zwischen beiden kam zustande, eine hoch oben auf der Wandfläche geordnete Komposition nach Art der Hängeepitaphien, aus Mitteltafel, Seitenteilen, Aufsatz, Konsolplatte für die Figuren und nach unten sich verjüngendem Schlußteil. Diesen aber ließ er auf einer hohen, schlanken Säule aufsitzen, die an sich freilich viel zu schwach wäre, das Riesenfeld darüber zu tragen. Sie dient allein dazu, das Ganze für den Augenschein herunterzuziehen. Diese Funktion unterstützte Ertle noch dadurch, daß er die Plattenkonsole nur im mittelsten Teil wagrecht anlegte, die Seitenteile, auf denen die Frauen knien, dagegen stark herunterschrägte. So vermied er die höchst unvorteilhafte Bildung einer langen Bank, zu der ihn bei einem Altarepitaph die große Personenzahl gezwungen haben würde, und milderte zugleich durch die schlanke Stütze den Eindruck einer für ein freihängendes Denkmal allzu großen Last. Nicht ohne Einfluß auf diese Idee scheint mir die Aufhängung des Kannenberg-Epitaphs gewesen zu

Digitized by Google

sein. Um es an dem ihm bestimmten Platze anzubringen, hatte Ertle den alten, dünnen Mitteldienst des Lettner-Eckpfeilers abarbeiten müssen. Unterhalb des Denkmals jedoch war der Säulenstumpf stehen geblieben und wirkte nun wie eine zu jenem hochstrebende Stütze. Besonders gut ist für das Magdeburger Arnstedt-Epitaph der Platz gewählt: dergestalt vor einer tiefen Spitzbogennische der Südwand, daß die Säule ganz frei steht, gleich über dem Zwischenglied die unterste Staffel sich aber schon an die Wandfläche lehnt. Weniger glücklich ist dagegen die Anbringung der weit vorgerückten Säulenpaare gelungen; sie lösen die Schildform des ganzen zu sehr auf und verdecken den Domherrn völlig; von seinen sieben Kindern (vier Söhnen und drei Töchtern) ist auch nicht viel zu sehen, ihre Körper sind zu klein für die breite Platte. Dagegen heben sich die knienden Frauen gut heraus vor den tiefen Rundnischen; unter jeder enthält eine trapezförmige Tafel ihre Grabschrift. In der Mitte zwischen den Hauptkonsolen schiebt sich erst noch ein schmales Relief der Lazaruserweckung ein, ehe nach unten hin die Grabschrift des Domherrn folgt. Das Mittelbild bringt eine Kreuzigung, der oberste Aufsatz eine Grablegung.

Das Denkmal ist mäßig gut erhalten, die architektonischen Sandsteinpartien weit besser als die figürlichen und kleinornamentalen Altarteile. Die Köpfe der Reliefiguren, der größte Teil der Ahnenwappen, viele Eckstückchen an den Seitenwangen, Konsolen, Knäufe und Obelisken an den Gesimsen sind abgeschlagen. Farbspuren in Blau, Grün und Gold sind allein auf dem Sandstein überall erhalten.

Bemerkenswert ist an diesem Werk, daß es im höchsten Maße die Dekorationslust Ertles dokumentiert, die ihn jedes ihm bekannt werdende Schmuckmotiv aufgreifen läßt. Links und rechts von der Mitteltafel überziehen sogar Nachahmungen hoher, schlanker Maßwerkblindfenster die Rückwand, der Grund der tiefen Nischen hinter den Frauen ist mit reinem, freilich in der Profilierung der einzelnen Rippen befremdlichem Maßwerk ausgefüllt. Daneben tauchen auch alle anderen Gebilde seines Ornamentschatzes auf: die scharf eingebrochenen Languettengehänge, die zuerst, jedoch in sanften Bogenwindungen sie legend, Kapup verwandte, die ausdruckslos regelmäßigen Frauengesichter mit hoher Stirn und zurückgekämmten Haarsträhnen, wie sie auch die Konsolbüsten am Bredow-Epitaph zeigen, sehr deutlich eigene Füllornamente für Rahmenleisten: Pfeilspitzenartige Beschlagformen, die zweiseitig einen leeren Kreis umfassen. Es ist dies Ornament besonders gern von Ertle zur Füllung schmaler Längsstreifen verwandt.

Das letzte steinerne Hängeepitaph Ertles ist das dem 1616 verstorbenen Dechanten Ludwig von Lochow gewidmete; es hängt an der Mittelschiffseite des nordwestlichen Vierungspfeilers. Das Todesjahr des Stifters kann nicht das Entstehungsjahr des Denkmales sein. Bereits im Oktober 1612 beauftragte Ludwig von Lochow Christof Dehne, das Denkmal seines Schwagers Heimo von Broesicke nach dem Vorbilde der Magdeburger Epitaphien zu gestalten, insonderheit aber diese selbe Erlösungsallegorie, die ihm wohl besonders lieb war, daran anzubringen. Ich setze also das Epitaph in die an Ertles andere Werkabfolge anschließenden Jahre 1611 bis 1612; es bleibt damit sein spätestes Werk. Im Abriß gleicht es völlig den beiden erst geschilderten Denkmälern vom gleichen Typ. Den Einzelformen freilich sind hier vielfach andere Motive zugrunde gelegt. Ein überdachter Vorbau für Stifter und Mittelrelief bringt einen neuen, stark wirkenden Zug hinein. Die Gesamterscheinung gewinnt entschieden durch den kräftigen Kontrast zwischen tief beschatteter Mitte und ins Helle hinein sich auflösenden Nebenteilen. Die Einzelwirkung geht dabei natürlich völlig verloren. Im ganzen zeigt ein Vergleich dieser späte-

Digitized by Google

sten Arbeit Ertles etwa mit dem zehn Jahre früher geschaffenen Bredow-Epitaph wie wenig er entwicklungsfähig war. Außer diesem einen Gedanken der Verstärkung des Malerischen durch größere Licht-Schattenwirkung, zu dessen Verwirklichung ihm auch das Ornament helfen muß, indem er beginnt, es leicht an den Rändern aufzubiegen, zu verdicken, plastischer zu gestalten — außer diesem einen Zug verspürt man nichts bei ihm von dem nahen Barock, das in jenen Jahren sein Mitbürger Dehne schon so deutlich vorbereitet.

Die drei Relieftafeln der Hauptstaffel enthalten links und rechts die Grablegung und die Auferstehung, die mittlere wieder eine größere Allegorie der Erlösung: Christus sieghaft über Tod und Teufel stehend, zwischen denen der unheilvolle Paradiesapfel liegt, löst dem ersten Menschenpaar die Ketten. Am einen Ende der Kette zerrt der schon besiegte Teufel noch, das andere führt weiter und umschlingt eine Schar kleiner, nackter Kinder. Die Taube schießt in einer Wolke hernieder, in einem Kranz von Cherubim erscheint der Gottesname in hebräischer Schrift, zwei Engel halten Christi Marterwerkzeuge. Trocken und maniriert wie die gehäuften Gedanken dieser Darstellung ist die Art der Ausführung, der tänzelnde Christus, das virtuos gearbeitete Gerippe des Todes, die freihängende Kette; geradezu geschmacklos die kopfunter hängenden Cherubim hoch oben. Das oberste Relief bringt eine Himmelfahrt mit ausdrucksvoller und lebendiger Gruppe, viel erfreulicher in ihrem naiven Realismus als die schwülstige Erlösungsallegorie. Sonst ist gerade an diesem Werke zu beobachten, daß die Ausführung der oberen Partien viel flüchtiger als die der unteren ist. Die Gewandfalten sind viel breiter, mit einem Zug in den weichen Alabaster geschnitten, auch ist der Stein nicht poliert wie an den besser sichtbaren Stellen. — Im Jahre 1908/09 ist das ganze Epitaph ausgebessert, wobei viele Einzelheiten ergänzt sind. Der unterste Abschluß fehlt; an ihm, den Koch Anfang des 19. Jahrhunderts noch sah, war Ertles Zeichen angebracht.

An die Gruppe der alabasternen Hängeepitaphien Ertles reihe ich zwei Monumente ähnlicher Gestaltung aber anderen Materials und sehr verschiedener Größe. Das eine ist das riesige Asseburgische Gemäldeepitaph von 1611, das andere die kleine Bronzegrabtafel für den 1604 verstorbenen Georg von Koppehel. Das Asseburgepitaph enthält die besten und größten Gemälde, die aus diesen Jahren sich in Magdeburg erhalten haben. Außer ihm kommen nur noch die rund 15—20 Jahre älteren vier Holztafeln mit Szenen aus der Schöpfungsgeschichte in Betracht, die einst die Paradieshalle des Domes zu einem geschlossenen Vorraum machten, sodann die aus den Jahren 1618—23 stammenden, heute sehr beschnittenen und restaurierten Passionsszenen über dem Chorgestühl.

In der Grundform bewahrt das Asseburg-Epitaph den Wandtypus: eine große Mitteltafel (mit einer figurenreichen Darstellung des jüngsten Gerichtes), links und rechts davon zwei schmale Seitenteile (links das Porträt des Domherrn, rechts das seiner Gemahlin mit drei Töchtern), an die sich Seitenwangen in Karyatidengestalt ansetzen, oben eine Ädikula mit dem Gemälde der Himmelfahrt; die Statuen der Fides, Spes und Charitas stehen auf dem Oberbau; die Familienwappen krönen, die Ahnenwappen umrahmen die Seitenteile; ein predellenartiger Fries und die große Tafel der Schlußkonsole enthalten die Inschriften.

Was mich veranlaßt, den Entwurf für die ganze Komposition und die Ausführung des hölzernen Rahmens Ertle, wenigstens seiner Werkstatt, zuzuweisen, ist die seinem Stil entsprechende Ornamentik. Daß Ertle selbst auch in Holz gearbeitet hat, beweist seine Mitarbeit am Orgelgehäuse, in dessen Lieferungsvertrag er über-

Digitized by Google

dies auch als Schnitzer bezeichnet wird. Wahrscheinlich ist auch an diesem Epitaph Christof Zimmermann sein Helfer gewesen.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß allem Anschein nach der Entwurf des ganzen Denkmals sehr eng an ein unbekanntes Vorbild sich anlehnte, das in irgendeinem Ornamentstich zu suchen sein dürfte. In der St. Nikolaikirche zu Lemgo hängt an der Südwand ein von 1617 datiertes Gemäldeepitaph für einen 1675 gestorbenen Herrn Raban von Kerssenbrock. Einfacher im Schmuck, fortgeschrittener im knorpeligen Ornament, vornehmer in der diskreteren Bemalung und Vergoldung gleicht es dem Asseburg-Epitaph derartig, daß ein inniger Zusammenhang angenommen werden muß. Die Übereinstimmung geht bis in so unwichtige Einzelheiten hinein, wie es die Aufteilung des Predellenfrieses in drei kurze und zwei längere Unterteile ist, die Füllung der Säulensockel mit von Rollwerk umgebenen Löwenmasken, oder die gleiche Anzahl der kleinen Teilungspunkte und -wülste im ersten Rahmenstreifen um das Mittelbild. Denkbar wäre auch, daß das Lemgoer Epitaph von einem Schüler Ertles herrührt, der dann freilich in sehr kurzer Zeit eine große Sicherheit in der Bildung des neuen knorpeligen Ornamentwerkes erlangt haben müßte.

Das Magdeburgische Epitaph hing früher an der Südwand neben dem Lossowschen Monument; Ende der 90er Jahre wurde es eingehend gereinigt und ausgebessert und an der südwestlichen Turmwand befestigt. Die Gemälde schreibt man dem Maler Carl Fischer zu, der traditionell für die Chorbilder ist. Es sollen auf dem Mittelbild früher die als Künstlersignatur aufgefaßten Buchstaben C. A. F. F. gestanden haben. Beide Angaben wollen nicht recht zusammenstimmen; man müßte dann schon für Fischer einen Doppelvornamen annehmen: „Carolus A. Fischer fecit." Die Lösung „C. (ein Bruder des Toten?) Asseburg fieri fecit" erscheint ebenso glaubhaft oder unglaubhaft. Im übrigen scheinen mir die beiden Gemälde keinerlei Stilverwandtschaft zu haben, soweit sich das bei dem Erhaltungszustand beider beurteilen läßt. Die sehr gedunkelten Chorbilder sind nur teilweise erhalten, das Asseburg-Epitaph ist vielfach übermalt, eine sichere Vergleichung daher erheblich erschwert.

Ein Hängeepitaph einfachster Form ist die zierliche kleine Bronzetafel für den 1604 verstorbenen Kanonikus Georg von Koppehel. Sie besteht nur aus einem mittleren Felde, das den vorm Kruzifixus knienden Domherrn inmitten einer Rundbogenarchitektur zeigt; dies Feld rahmen zwei Säulen ein, balusterförmige, wie sie am Lochow-Epitaph wiederkehren. Sie tragen ein reichprofiliertes Gebälk, über dem der durchbrochene Dreieckgiebel ruht; an den Seiten setzen Wangen an, die ganz die kleineren Ebenbilder derjenigen am Lochow- und am Kannenberg-Epitaph sind. Eine schöne Kartusche sitzt an dem Gesims unter der Mitte und enthält die unter dem dicken Edelrost heute nicht mehr völlig lesbare Grabschrift. Für Ertles Autorschaft an diesem kleinen unsignierten Grabmal sprechen noch viele Züge: außer den von ihm öfter verwandten Balustersäulen und Seitenwangen sind auch die Ornamente auf den kleinen Pfostenstreifen des Rundbogenfeldes und im oberen Sturz die ihm besonders eigenen Beschlagbildungen. An der Schriftkartusche tauchen seine scharf gebrochenen Tuchgehänge auf, auch das Maßwerk der winzigen Hintergrundfenster hat seine Parallelen am Arnstedt-Denkmal.

Altarepitaphien hat Ertle nur zwei geschaffen, 1605 das Magdeburger für den Domherrn Hans von Lossow, 1609 das in der Stadtkirche zu Jerichow für Melchior von Arnstedt und seine Frau. Letzteres ist die Kopie des ersten und zeigt genau denselben Aufbau: zwei lebensgroße, kniende Türken, streng symmetrisch zueinandergesetzt, tragen die breite Platte, unter der die große Schrifttafel eingebettet

Digitized by Google

ist. Über der Platte folgt zunächst ein Zwischenglied mit Schrifttäfelchen und Masken an den hier einspringenden Sockeln; die Hauptstaffel zeigt in der Mitte beim Lossow-Epitaph eine prachtvolle Darstellung der Predigt Johannis; links und rechts ein farbiges Säulenpaar, hinter dem ein Apostel steht; die Außenflügel bilden je eine Nische mit David (rechts) und Moses (links); die übrigen Seitenwangen aus Rollwerk, Engelsprofil und Tuchgehänge schließen an. Die obere Staffel zeigt die Taufe Christi, links und rechts davon die paarweise geordneten Evangelistenreliefs, die das gleichzeitige Kannenberg-Epitaph auch hat. Das Epitaph war stark beschädigt und ist 1908 gründlich ausgebessert; alle jetzt dunkel getönten Teile bis auf die sechs Säulen, alle Obelisken, alle Rosetten bis auf eine und die rechte Seitenwange sind neu. Auch der Streifen ganz unten mit Ertles Zeichen ist neu.

Zu der sehr schönen Darstellung der Johannispredigt ist zu bemerken, daß auch sie sicherlich auf eine Vorlage zurückgeht und sich so das Bildmäßige, prachtvoll Räumliche des Reliefs erklärt. Der Typus dieser Komposition, die den Johannes zwischen zwei Baumstämmen über eine improvisierte Brüstung hinweg predigen läßt, ist alt. Er kommt vor u. a. auf dem Lukas Kranach-Stich, Bartsch 60, ferner auf dem Kranachschen Gemälde in Braunschweig, ebenso auf dem Altar der Grablegung Christi in Mainz von 1610, wo der linke Flügel diese Gruppe der Johannispredigt zeigt. — Das von Koch erwähnte Gitter um dies Epitaph ist verschwunden, ebenso die einst sicher doch vorhanden gewesene Figur des knienden Stifters. Nur sein neuerdings ausgebesserter Helm, der nach Analogie anderer Monumente rechts vor dem Beter gestanden haben wird, ist erhalten.

Bei der Beschreibung des Arnstedtschen Epitaphs in Jerichow kann ich mich kurz fassen. Es ist die vollkommene Kopie des Vorigen, nur daß die Reliefs unten die Anbetung der heiligen drei Könige, oben die Auferstehung Christi zeigen. Die Apostel und Prophetenfiguren, die Seitenwangen, die Türken, sogar die kleinsten Ornamente sind gleich; höchstens daß hie und da dieselbe Maske, dasselbe Ornament am Arnstedt-Epitaph rechts sitzt, während sie am Lossowdenkmal links saßen. Eine Abweichung ist nur insofern vorhanden, als hier die beiden Stifterfiguren erhalten sind, und Ertle seinen Namen nicht unter der Grabschrift, sondern auf dem Schilde des rechten Türken angebracht hat. Übrigens nennt er sich auf diesem auswärtigen Werk „Bastian Ertle Steinmetz in Magdeburg 1609."

Das Denkmal war sehr zerfallen und ist 1894 ausgebessert worden, nicht immer ganz glücklich.

Die Gestalten des Moses und David, die bei beiden Epitaphien identisch wiederkehren, finden sich auch auf dem 1619—20 entstandenen, riesigen Altarepitaph für Jürgen v. d. Schulenburg und seine Frau Lucie, geb. von Veltheim in der Braunschweiger Katharinenkirche. Dieses steht Ertle sonst durchaus fern, bedeutet durch sein ausgebildetes Knorpelwerk vielmehr einen weiten Schritt über ihn hinaus.

Am Beispiel des kleinen Koppehel-Epitaphs sahen wir, daß Ertle auch Entwürfe oder Modelle für Bronzeguß geliefert hat. Außer jenem ist freilich nur noch ein auf ihn zurückgehendes Metallwerk erhalten, die wundervolle Platte für Johann von Lossow, die neben dessen großem Epitaph an der Wand aufgerichtet ist. Früher von einem Schriftrand umzogen, dessen Inhalt Brandt noch überliefert, besteht sie jetzt nur noch aus dem inneren Feld mit der Figur des Toten. Der vollbärtige Komthur steht in voller Plattenrüstung mit Feldbinde, Degen und Streitaxt unter einer Rundbogennische, sein Helm liegt zu seinen Füßen, vier Ahnenwappen füllen

Digitized by Google

die Ecken. Was die Platte zweifellos als aus der Ertleschen Werkstatt stammend kennzeichnet, sind die Ornamente der Nischenpfosten: das spitzige Beschlagwerk und die kleinen Engelsköpfchen, unterhalb deren es ansetzt. Es war ja auch nur natürlich, daß man dem Meister des großen Epitaphs diese ursprünglich dicht davorliegende Platte ebenfalls zu entwerfen gab.

Zu dieser Metallplatte gehören noch drei Sandsteinplatten, von denen zwei in allem, in Komposition, Ornamentik und Darstellung des Toten ihr gleichen, da die beiden Männer, denen sie gewidmet waren, ebenfalls Krieger und in ihrer Ritterrüstung darzustellen waren: Joachim von Rohr und Curd von Mahrenholtz, beide im selben Jahre 1599 verstorben. Nur infolge der ganz gleichen Beschlagornamentik der Nische zu Ertle zu setzen ist der Grabstein des 1611 verstorbenen Domherrn Heinrich von Asseburg, desselben, dessen großes Gemäldeepitaph ich auch Ertle zugewiesen hatte. Endlich scheint noch eine fünfte Sandsteinplatte auf Ertles Werkstatt zurückzugehen; sie ist jedoch zu zerstört um noch von Bedeutung zu sein und mag daher als letzte der fünf nur mit erwähnt sein. Von ihren Wappen ist nichts mehr erkennbar. Charakteristisch für alle diese Steine ist auch, daß die Inschrift am Ende einen kleinen Raum übrig läßt, der dann durch einen Schriftschnörkel ausgefüllt wird.

Die Sepulkralskulpturen aller Art machen bei weitem den größten Teil des uns erhaltenen Lebenswerkes Ertles aus, wie sie auch in Wirklichkeit ihm die vornehmsten Aufgaben geliefert haben. Was nach Beendigung ihrer Zusammenstellung noch zu beschreiben übrig bleibt, ist nicht mehr viel; ein vollständiges Kunstwerk aus Magdeburg ist wenigstens nicht mehr darunter. Da der Anteil unseres Meisters am Kanzelbau bereits herausgeschält und besprochen ist, bleiben nur noch das sogenannte Domherrndenkmal in Athensleben, sowie die Fragmente des großen Orgelgehäuses und die einer Sandsteintafel, sämtlich gegenwärtig im Dommuseum, zu behandeln.

Das aus dem Jahr 1602 stammende Denkmal der Domherren zu Athensleben sollte, etwa wie die gleichartige Wappenreihe am alten Stiftsgebäude zu Halberstadt, die Erinnerung an die Herren des Kapitels festhalten, unter deren Kanonikat die Gebäude des damals erzbischöflichen Hofes Athensleben bei Calbe a. S. neu erbaut waren. Es ist dem baldigen Untergang durch Verwitterung geweiht. Es besteht nur aus einer Reihe von dreizehn Wappen, einer langen lateinischen Inschrift und endlich dem Namen und Meisterzeichen Ertles.

Von dem alten, hölzernen Orgelgehäuse und der Empore, die es trug, sind nur ganz unbedeutende Reste auf uns gekommen: ein etwa ein Meter hoher, bemalter Mauritius, ein paar ganz flach geschnitzte, große Engelsfiguren, aus deren ornamentaler Umrahmung man ihre Bestimmung als Teil der Gehäuseverkleidung folgern kann, ein prachtvoller, lebensgroßer Kopf (der Mütze nach wohl ein David), endlich die einst berühmte Gestalt eines vergoldeten Hahnes, der krähen und die Flügel bewegen konnte. Eine höchst minderwertige Abbildung bei Vulpius, Magnificentia parthenopolitana 1702, gibt eine schwache Vorstellung von der Pracht dieser 1830 erst abgebrochenen Orgel, eine bessere die bis in die kleinsten Einzelheiten hinein den Meistern ihre Arbeit vorschreibenden Lieferungskontrakte für Ertle und Zimmermann, für den Maler Senst und den Orgelbauer Compenius. Wichtig ist, aus ihnen zu ersehen, daß Ertle und Zimmermann im Lohn gleichgestellt waren; jeder erhielt die Hälfte der ausbedungenen 1400 Taler, über deren ratenweisen Empfang immer nur Zimmermann allein quittierte. Die erste Zahlung erfolgte, laut der Eintragung auf dem im Original erhaltenen Dingzettel am 3. Juli 1604, die letzte am

Digitized by Google

13. Dezember 1605, so daß vertragsgemäß in anderthalb Jahren der große Aufbau vollendet worden ist. Aus gleichzeitigen Rechnungsbüchern des Kapitels (registra clavigerorum, kgl. Staatsarchiv) geht hervor, daß jeder der Meister ein Kleid, ihre Gesellen, deren Namen leider nicht überliefert sind, jeder ein Trinkgeld als Extrabelohnung bekamen. Nachdem ihre Arbeit vollendet war, begann erst die des Malers und Vergolders „Peter Senst (oder Sembest) zu Neustadt." Für 800 Taler lieferte er in der Zeit vom 16. Januar bis Michaelis 1605 die ganze Arbeit. Der drei Künstler Wappen und Namen sah Koch noch an der Empore zusammen mit dem des Orgelbauers Henricus Compenius von Halle.

Nur einer kurzen Erwähnung wert ist die zerbrochene Inschrifttafel im Dommuseum, die dem Charakter ihrer Schrift und des an einem Rand erhaltenen Rahmenrollwerkes nach, in Ertles Werkstatt entstanden sein muß. Die darauf erhaltene Jahreszahl, in römischen Zahlzeichen, ist 1609 oder 1610.

Es sind noch einige Worte über von anderer Seite Ertle zugeschriebene Werke zu sagen.

Die Hanftmannschen Hypothesen über den sogenannten Bonensack am südwestlichen Vierungspfeiler und die Schäfergruppe an der äußeren Nordwand des Domes hat P. J. Meier bereits zurückgewiesen; ich schließe mich seinen Ausführungen rückhaltlos an[1]). Gewichtiger sind die von so hervorragenden Kennern der sächsischen Kunst wie Döring und Voss gemachten Zuschreibungen; aber auch ihnen vermag ich nicht zu folgen. Döring hält folgende vier Epitaphien für Ertlesche Arbeiten[2]):

Hundisburg — Asseburgdenkmal um 1600;
Neindorf — ebenso, 1604;
Hecklingen — Trothadenkmal, 1597;
Weimar — Herzog Johann Wilhelm-Epitaph, † 1573.

Bei den beiden ersten sind in Aufbau, Material und Relieftechnik zweifellos große Ähnlichkeiten zu konstatieren; ich vermisse aber die typisch Ertleschen Besonderheiten, vor allem im Ornament. Wir sahen, daß Ertle sich immer wieder selbst kopiert, bald sind es die Seitenwangen, bald die gedoppelten Evangelistenreliefs, bald die Freistatuen der Apostel, Propheten oder Tugendallegorien, bald alles miteinander. Nichts von alledem bringen die beiden Asseburgmonumente; zudem fällt das eine um 1604 in einen Zeitraum, in dem Ertle durch die gesicherten Arbeiten so vollauf beschäftigt erscheint, daß ich mir nicht denken kann, daß er noch eine weitere so umfangreiche Arbeit daneben geleistet haben könnte. Das 1597 anzusetzende Trotha-Epitaph in Hecklingen erscheint mir eher Anklänge an seine späteren Lieblingsmotive zu enthalten; die weibliche Halbfigur an dem großen Horizontalgesims, die seitlichen tiefen Muschelnischen erinnern an ähnliches bei ihm. Gegen seine Autorschaft spricht aber doch auch hier das Fehlen seiner charakteristischen, spitzen Beschlagornamente, die ganz andere prachtvoll realistische Behandlung der kleinen Figuren auf dem großen Mittelbild mit der Ezechielerzählung. Das Relief schildert die Vision des Propheten[3]), der sich inmitten eines von Gebeinen bedeckten Feldes sieht und den Befehl erhält, die Toten zu erwecken. Gerippe liegen umher, einzelne halbverweste Körper erheben sich, einige sind in voller, nackter Schönheit auferstanden. Dieselbe Szene schildert das Fürstenberg-Epitaph Heinrich Gröningers im Dom zu Paderborn, freilich 23 Jahre später, in schon ganz barocker Auffassung

(1) Gesch.-Bl. 1909, p. 308 ff.
(2) Döring-Voss, p. 51 ff.
(3) Kapitel 37.

Digitized by Google

und Auflösung, aber mit denselben schauerlichen Einzelheiten[1]). In wieweit vielleicht zwischen diesen beiden, inhaltlich übereinstimmenden, qualitativ gleich guten Werken eine Beziehung besteht, vermag ich vorderhand nicht zu entscheiden. Jedenfalls scheint mir der Figurenstil des Hecklinger dem Paderborner Epitaph näher zu stehen als den Ertleschen Reliefs. Das vierte von Döring Ertle vermutungsweise zugeschriebene Epitaph scheidet aber ganz bestimmt aus. Döring sagt: „Von außerordentlichster Ähnlichkeit mit Ertlescher Kunst ist endlich das Grabdenkmal des Herzogs Johann Wilhelm (in der Stadtkirche zu Weimar) mit einem Monogramm, wie Ertle es allerdings in seinen Magdeburger Zeiten nicht mehr führte, welches aber die Buchstaben S. E. enthält." Das Monogramm an dem Denkmal Johann Wilhelms lautet aber gar nicht S. E., auch nicht wie Lehfeldt es las C. S., sondern S. C. Diese Irrtümer sind durch die Zusammenziehung von Zeichen und Monogramm veranlaßt[2]). Am Epitaph des Herzogs Johann Friedrich III. findet es sich jedoch auf zwei Säulenschäfte verteilt, so getrennt einwandfrei lesbar. Damit fällt die Hypothese, die ja auch sichtlich Döring selbst wegen der Zeichenverschiedenheit Schwierigkeiten gemacht hat.

Nach der Einzelbesprechung der Ertle zugeschriebenen Werke ist es am Platze, über seine Mitarbeiter noch einiges zu sagen. Urkundlich gesichert ist der Name nur eines einzigen, des Tischlers und Schnitzers Christof Zimmermann. Was wir über ihn wissen, ist bereits im vorstehenden gesagt. Er würde demnach, da weitere Arbeiten von ihm bisher nicht nachzuweisen waren, in Magdeburg in den Jahren 1603—1611 tätig gewesen sein.

Von weiteren Mitarbeitern hat sich nur noch von einem ein sicheres Anzeichen erhalten. An dem Abschlußornament, das beim Magdeburger Arnstedt-Epitaph von 1610 den Übergang des Hauptteiles zur tragenden Säule bildet, findet sich das kleine Zeichen Eben dieses Arnstedt-Epitaph aber zeigt nun in seinen großen Relieftafeln so deutliche Abweichungen von Ertles gewohntem Figurenstil, daß ich für die beiden Tafeln eine andere Hand als die seine annehme. Es liegt nah, diesem unbekannten Mitarbeiter dies Zeichen, das sonst nirgends vorkommt, zuzuweisen. Die beiden Reliefs (das untere, schmale: die Auferweckung des Lazarus; das obere, große: die Kreuzigung) zeigen im Gegensatz zu Ertles zierlicher, detaillierender Erzählerkunst eine großzügige, nur die nötigsten Figuren darstellende Kompositionsweise. Ertle gibt überall zahlreiche Einzelzüge, bei der Wiedergabe des Landschaftlichen durch reichblättrige Bäumchen und zackige Felsen sowohl, wie bei der Ausarbeitung alles Figürlichen. Er bekleidet seine Gestalten oft in italienisierender Weise, mit verzierten Hüten, Stiefeln, Kleidern, arbeitet die Gesichtszüge, vor allem das lockige Haar, minutiös heraus. Die ganzen Reliefs baut er immer wieder nach dem alten Rezept auf, wie es Kapup schon getan hatte: einige fast vollrunde Vordergrundfiguren, die Mittelgrundgruppen im Hochrelief, der Hintergrund im zartesten Flachrelief. Sein unbekannter Gehilfe dagegen liebt es, die glatte Kleidung seiner Gestalten durch breitgeschnittene Flächen, ihre Haare in kräftig zusammengefaßten Büscheln wiederzugeben. Die Landschaft ist auf wenige Andeutungen des Hintergrundes beschränkt; die Hauptszene bringt alle Figuren im gleichen, kräftigen Relief. Der Künstler vernachlässigt so die Einzelheiten um des malerischen Gesamteindruckes willen, während Ertles Kompositionen, vor allem wo sie kleinere Gruppen bringen (z. B. der Lebensbrunnen am Bredowdenkmal), stets den Eindruck machen, als ob ihm die genaue Schilderung der Ein-

(1) Abb. Ferdinand Koch, Die Gröninger, Tafel XV, p. 120ff.
(2) B. und K. für Thüringen, p. 340.

Digitized by Google

zelheiten das wichtigste war. Die ganze malerische, stark auf Licht-Schattenwirkung ausgehende Art des unbekannten Gehilfen erinnert an Dehnes Arbeitsweise. Auch Einzelheiten, wie die Köpfe mit den tiefliegenden Augen, die wie aus weichem Material gekneteten nackten Körperteile, die breitgeschnittenen Stoffmassen, können sehr wohl auf ihn hinweisen. Zeitlich fallen die beiden Tafeln in die Jahre seines Magdeburger Aufenthaltes. Da aber nirgends sonst an seinen gesicherten Werken das oben erwähnte Zeichen auftritt, wage ich nicht sicher die Zuschreibung an ihn vorzunehmen.

In Magdeburg selbst durch kein Werk vertreten, nur durch seine signierten Arbeiten in Burg bei Magdeburg bekannt, ist Michael Spieß. Über ihn ist das Wissenswerte bereits von Wernicke in B. und K. Jerichow I. und II. zusammengestellt; ich kann mich daher auf einige kurze zusammenfassende Bemerkungen beschränken. Von ihm stammen Hochaltar, Kanzel, Taufstein und ein Epitaph in der Oberkirche, sowie die Kanzel in der Unterkirche zu Burg. Auf der Rückwand des Altars der Oberkirche hat er sich bezeichnet: „Michael Spiess, Bilthawer in Magdeburg, ann. 1607." Der Altar folgt in seinem Aufbau ganz dem der Magdeburger Altarepitaphien. Die ganze überreiche Architektur ist in Sandstein, die durch das feinere Material etwas zierlicher ausgefallenen Relieftäfelchen sind in Alabaster gehalten. Die Kanzel von 1608, das Epitaph für den Bürgermeister Johann Rudolph von 1609, der Taufstein von 1611 stimmen in Material, Stil und mittelmäßiger Ausführung ganz mit dem Altar überein. Die häßlichen, dicken Putten, die scharfrandigen Rollwerkformen, die übertrieben minutiös ausgeführten Figürchen, die ganzen überladenen, dabei wenig gedankenreichen Kompositionen zeigen Spiess in engster Abhängigkeit vom Stil seines gewandteren Mitbürgers Ertle. Die nichtdatierte, aber ebenfalls „Michael Spiess, Bilthaw. in Magdeb." bezeichnete Kanzel in St. Nicolai-Burg ist ein wenig besser als die Arbeiten in der Oberkirche. Vor allem zeigt hier das Ornament durchweg schon Neigung zu späteren Formen: ausgezogene, elliptische Voluten, umkippende, breite Laschenendigungen, Ansätze zum barocken Keulenschwung. Ich neige daher dazu, dies Werk etwas später, schon unter dem Eindruck der ersten Magdeburger Arbeiten Dehnes entstanden, d. h. etwa 1618 bis 1620 anzusetzen.

Ebenfalls in der Nicolaikirche zu Burg hat sich ein Werk eines Landsmannes von Ertle, des Hans Hierzig von Überlingen erhalten. In Magdeburg kommt zwar sein Name weder urkundlich vor, noch ist ihm irgendeine Arbeit aus stilistischen Gründen zuzuweisen. Dennoch nehme ich an, daß Hierzig ebenso wie Spiess zu Ertles Werkstatt in Beziehungen gestanden hat. Nicht nur die gemeinsame Herkunft aus dem entlegenen Überlingen, nicht nur die auffallende Ähnlichkeit seines Steinmetzzeichens mit dem Ertles lassen diese Annahme wahrscheinlich erscheinen, vor allem auch der Stil seines einzigen uns bekannt gebliebenen Werkes. Es ist das große, dem Kannenberg- und dem Bredow-Epitaph Ertles sehr ähnliche Hängeepitaph für das Ehepaar Vitztum von Eckstedt, das im nördlichen Querhaus der Burgenser Nicolaikirche hängt. Beschreibung und Abbildung finden sich ebenfalls bei Wernicke, a. a. O. Die noch kreisförmigen Voluten des Rollwerkes, die naturalistischen Obstbüschel, die Vorliebe für die zügelartigen Tuchgehänge, der große dekorative Kopf an der unteren Konsole — das sind alles Anklänge an Ertles Dekorationsweise. Bezeichnet ist das Epitaph, wiederum Ertles Gewohnheit ähnlich, auf einem eirunden Schildchen an dem alleruntersten Ausläufer des

Digitized by Google

Abschlußstückes: „Hans Hierzig. Uiberling. Steinmecz." Das Datum der Errichtung ist nicht ausgefüllt; die nur 160. angedeutete Zahl setzt es in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, die Beziehungen zu den beiden genannten Ertleschen Arbeiten in dessen zweites Jahrfünft. Höchstwahrscheinlich ist in Hierzig einer der Gehilfen Ertles bei seinen Magdeburger Arbeiten zu suchen. Bei der Gleichförmigkeit aller ihrer Architektur- und Ornamenteinzelheiten, die doch wohl in erster Linie als Leistungen der Gehilfen anzusehen sind, ist ein Herausschälen gerade seines Anteils unmöglich. Es wäre dies jedoch, auch wenn es gelänge, bedeutungslos, da der Hauptanteil des Entwurfes doch stets auf Ertle fällt.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

EIN BILD DES JAN ABRAHAMSZ BEERSTRATEN UND SEINE VORLAGE

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von FRED. C. WILLIS

Einen überquellenden Reichtum an Motiven macht die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts sich dienstbar, entwickelt sie weiter und verfolgt sie auf allen Gebieten ihres Reiches (mit alleiniger Ausnahme des religiösen, das im Gegensatz zu früheren Zeiten und andern Ländern und auch trotz Rembrandt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt aus dem Vordergrunde des Interesses schwindet)[1]). Diese Überfülle treibt zuweilen wunderliche Blüten, von denen wir hier eine besonders charakteristische herausgreifen wollen.

Bekanntlich lag den Meistern jener Zeit und besonders den Landschaftern das, was wir Pleinairismus nennen, völlig fern. Im Freien wurde nur skizziert; das eigentliche Bild entsteht im Atelier als eine Synthese von Studien nach der Natur, die durchaus nicht immer eigene zu sein brauchen. Jacob van Ruisdael verschmäht es nicht, die nordischen Skizzen von Everdingen zu verwerten, und die Figuren in seinen Bildern sind überhaupt fast ohne Ausnahme von andrer Hand. Da ist es nun nicht weiter verwunderlich, wenn Künstler zweiten und dritten Ranges in noch weit größerem Umfang sich diese Methode zunutze machen, die unsern heutigen Anschauungen über künstlerische Selbständigkeit freilich nicht ganz entspricht. Ergötzlich können die Folgen werden, wenn der Maler den eigentlichen Gegenstand seines Vorbildes verkennt oder spätere Zeiten einem so entstandenen Bilde Namen geben, aus denen die Unkenntnis über den Entstehungsprozeß hervorgeht. Oft führt dann nur der Zufall zur Aufdeckung des wahren Sachverhalts.

Ein Muster dieser Kunstauffassung ist der Landschaftsmaler Jan Abrahamsz Beerstraten (1622–1666), die beachtenswerteste Persönlichkeit einer Amsterdamer Künstlerfamilie, deren andere bekannte Glieder, Abraham und Anthonie, gewöhnlich als seine Brüder bezeichnet werden, ohne daß man aber über ihre Lebensumstände etwas erfahren könnte[2]). Die Frage ihrer genauen Unterscheidung ist heute noch nicht gelöst; alle drei malten Winterlandschaften und südliche Hafenbilder. Aber jedenfalls ist die Angabe von t'Hooft (a. a. O., S. 171), daß Jan A. Beerstraten immer in typographischen Buchstaben, Abraham dagegen immer kursiv signiert habe, nicht haltbar, wie schon ein Blick auf die Signaturen im Amsterdamer Katalog beweist. Jan Abrahamsz darf gewiß der Fruchtbarste und auch der Tüchtigste von den Drei genannt werden. Sein bekanntes Hauptwerk sind die „Ruinen des alten Stadthauses von Amsterdam", ein Bild, das offenbar bald nach dem Brande von 1652 gemalt wurde und durch seinen warmen, goldigen Ton die Nähe Rembrandts verrät, so wie sich ja auch beim Ostade der mittleren Zeit und bei andern ähnliche Einwirkungen wahrnehmen lassen. Ich habe das Wesentliche der Kunst des Jan A. Beerstraten an anderer Stelle[3]) zu skizzieren versucht und dabei seiner südlichen Hafenveduten gedacht, wie sie sich in den Museen zu Stockholm (Nr. 1044), Rotterdam (Nr. 10) u. a. finden und die aller Wahrscheinlichkeit nach auf Skizzen von J. Lingel-

(1) Für Beispiele solcher später religiöser Darstellungen vergleiche die Abhandlung von Professor W. Martin im I. Jahrg. der Monatsh. f. Kunstw., S. 744 ff.

(2) Vgl. L. Hofstede de Groot in Oudholland 1904, S. 114 und C. G. t'Hooft in Thiemes Künstlerlexikon, Bd. III, S. 171.

(3) F. C. Willis, Die Niederländische Marinemalerei. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Digitized by Google

bach zurückgehen, da nichts dafür spricht, daß er selbst in Italien war. Zur Reproduktion eines Beispiels für seine Malweise wählte ich damals unter den mir vorliegenden Photographien das „Johannes Beerstraaten fecit 1662" (kursiv) bezeichnete Bild des Louvre[1]) (Nr. 2310, jetzt im Depot) aus, weil es mir weniger bekannt schien und qualitativ zu seinen besten Arbeiten gehört; es steht in der Tat dem oben erwähnten Amsterdamer Bild recht nahe und hat wenig von der schematischen Kompositionsweise mancher anderer Arbeiten. Diese Wahl erwies sich insofern als glücklich, als dadurch unerwartet ein Einblick in Beerstratens Arbeitsweise eröffnet wurde.

Das Louvrebild geht unter dem Namen: „Der alte Hafen von Genua"; diese Benennung schien mir unbegründet, weil kein Detail mit dem bekannten Stadtbild von Genua übereinstimmt. Ich konnte der Sache zunächst nicht weiter nachgehen; aber bald nach dem Erscheinen meines Buches schrieb mir Dr. Hofstede de Groot, daß er in seiner Sammlung die Vorlage für das Bild im Louvre besitze. Als ich dann noch die Photographie erhielt, war mit Leichtigkeit zu sehen, daß Beerstraten hier das Werk eines um 50 Jahre älteren Landsmannes, des Willem van Nieulant (1584—1635) benutzt und aus dessen „Ansicht von S. Maria Maggiore in Rom"[2]) kurzerhand eine — Mittelmeermarine mit holländischen Indienfahrern gemacht hatte, die dann, weil offenbar später niemand den wahren Zusammenhang sah, zum „Hafen von Genua" gestempelt worden war! So wenig es sich hier um eine „Entdeckung" handelt, so wichtig ist die Tatsache[3]) an sich für die Beurteilung der Arbeitsweise der holländischen Maler, und darum verlohnt es sich schon, etwas näher darauf einzugehen, was ich im Einverständnis mit Dr. Hofstede de Groot tue.

Zunächst muß es das Bild selbst gewesen sein, das Beerstraten als Vorlage diente, und nicht etwa ein Stich aus einer von Nieulants bekannten Folgen, in denen ich keine Ansicht von S. Maria Maggiore finden konnte. Die architektonische Hauptgruppe wird im wesentlichen genau übernommen. Wir sehen die Mosaiken der alten Fassade, die sich heute hinter der Loggia des 18. Jahrhunderts verstecken, und hinter dem mittelalterlichen Campanile steigt schon die elegante Kuppel Sixtus V. im nördlichen Querschiff empor. Aber die andre Kuppel, die der borghesischen Kapelle, die ihr jetzt im südlichen Querschiff entspricht, fehlt. Das bestätigt einerseits die Angabe Houbrakens[4]), daß Willem van Nieulant 1607 aus Italien zurückkehrte, also die 1611 erbaute Capella Borghese noch nicht gesehen haben kann; es erhebt aber andrerseits die Vermutung zur Gewißheit, daß Beerstraten nie selbst in Rom, höchstwahrscheinlich überhaupt nicht in Italien gewesen ist; sonst hätte er doch die zweite Kuppel, die zu seiner Zeit schon fertig war, hinzugefügt. Statt dessen verwandelt er den Vorplatz, den Nieulant mit Hirten, Maultiertreibern und Nonnen bevölkerte, in einen Hafenquai mit Orientalen und Seeleuten in der Tracht seiner eigenen Zeit, nicht ohne doch hinten an der Kirchentür den Priester im Chorhemd und die zwei Frauen von Nieulant direkt zu übernehmen. Den Kavalier mit der Dame, der bei ihm nie fehlen darf (man vergleiche seine Bilder in Dresden, Nr. 1622, und Rotterdam, Nr. 10) und der seit Simon de Vlieger ein unerläßliches Inventarstück der meisten Marinemaler, besonders des fruchtbaren Ludolf Backhuysen geworden ist, bringt er gleich zweimal an. In der Mitte des Vorder-

(1) Abbildung 1.

(2) Abbildung 2.

(3) Sie wird auch bei Hoogewerf (Nederlandsche Schilders in Italie in den 16. Eeuw, 1910, S. 252, Anm.) erwähnt.

(4) Groote Schouburgh, 1753, Bd. I, S. 121.

Digitized by Google

grundes baut er eine Landungstreppe, belebt mit Barken, errichtet daneben eine Heiligensäule, bei der man sich wieder fragen möchte, nach wem sie kopiert ist, und verwandelt die umherliegenden antiken Säulentrommeln in Kanonenrohre.

Während nun rechts von der Kirche der Ausblick nach hinten ziemlich genau übernommen wird, ist er links völlig neu gestaltet. Gleich hinter den an das linke Seitenschiff angeklebten niedrigen und unregelmäßigen Profanbauten (die heute verschwunden sind) fällt der Boden jäh ab, und wo bei Nieulant noch eine kurze Gartenmauer ansetzt, ragen plötzlich das Vorderkastell und die Masten eines großen Seglers empor. — Alles weitere ist dem, der andere Küstenlandschaften Jan Beerstratens kennt, nichts Neues. Ganz links, dort wo Nieulant, durchaus im Geiste seines Lehrers Paul Brill, eine malerische Kulisse von Ruinen aufbaute, in denen sich eine Osteria eingenistet hat, streift nun der Blick bis zum mäßig hohen Horizont über eine ruhige, kaum bewegte Meeresfläche, aus der in geringer Entfernung die majestätischen Linien eines holländischen Indienfahrers auftauchen. Der reichgeschnitzte Stern zeigt den „halven Maen", ein Symbol, unter dem ja auch das Entdeckerschiff Hudsons schon 1609 gesegelt war. Vielleicht war es der Reeder dieses stolzen Schiffes, der bei Beerstraten das Bild bestellt hatte! Marinebilder waren ja vor allen über das ganze Land zu Hunderten verbreitet[1]), und seit Ende der fünfziger Jahre verlangte die Mode gebieterisch den „klassischen" Zug, der sich mit Vorliebe in Abbildungen italienischer Architektur äußerte. So entstanden die südlichen Hafenbilder von Reinier Nooms, Abraham Storck, Thomas Wyck, Lieve Verschuier, Hendrik van Minderhout u. a., nicht zuletzt die unseres Beerstraten. — Aber zurück zum Bilde! Während weiter entfernt ein zweiter großer Segler herannaht, gleitet vom Ufer eine stark bemannte Schaluppe dahin, von deren Bug ein Trompeter dem Lande ein Signal zuschmettert. Wie oft, wieviel unzählige Male kommt dieses Offiziersboot auf den Bildern der besten Meister um die Mitte des Jahrhunderts vor, bei Simon de Vlieger, Jan van de Cappelle und Willem v. d. Velde d. J.! Die Uferlinie verliert sich nach hinten in sacht gezogener Diagonale, ganz ähnlich wie auf Beerstratens „Felsiger Küstenlandschaft" in der Dresdener Galerie (Nr. 1622), wo ebenfalls ein hoher Felsvorsprung von einem Kastell bekrönt ist, zu dem rückwärts ein Holzsteg führt. Auf unserm Bilde ist vor dieser kleinen Kulisse ein Turm auf einer niedrigen Bastion zu sehen, der die Einfahrt in den mit großen Kauffahrern belebten Hafen schützt; auch dieses Bollwerk kennen wir von der phantastischen „Stadtansicht" im Rotterdamer Museum her (Nr. 10)[2]), die sonst mit ihren gotischen Kirchen eher einen nordischen Eindruck macht (einzelne Beschauer dachten an Köln).

* * *

Das Ganze ist, in der Behandlung von Licht und Farbe zumal, für Jan Beerstraten auffallend gut; in seiner goldigen Beleuchtung, die freilich eben echt holländisch ist und nicht italienisch, übertrifft es die genannten Bilder in Dresden und Rotterdam bei weitem, von der harten Buntheit andrer Arbeiten ganz zu schweigen (ich nenne nur vergleichsweise die Bilder in Mannheim, Nr. 212, und Schleißheim, Nr. 882). Mit noch andern, z. B. dem „Hafen von Venedig" in Stockholm (Nr. 1044) stimmt das Louvrebild in der Anlage überein, mit diesem sogar in den Maßen (Höhe 0,94, Breite 1,28 m), so daß man die beiden fast als Pendants bezeichnen

(1) Vgl. W. Martin, a. a. O., S. 752.
(2) Abbildung 3.

Digitized by Google

möchte. Aber durch die Qualität wie durch die für den Künstler ganz ungewöhnliche Anleihe bei einem Meister vom Anfang des Jahrhunderts nimmt unser Bild im Werke Beerstratens einen besondern Platz ein, gleich merkwürdig für den Freund des römischen Stadtbildes[1]), wie für den Forscher der altholländischen Malerei.

(1) Ob der Rundbau auf dem signierten „Seesturm an einer Felsenküste" im Depot der Münchener Pinakothek (Nr. 609) ein genaues Bild der Engelsburg ist, kann wegen des starken Nachdunkelns des trefflichen Bildes nicht erwiesen werden.

Digitized by Google

TISCHBEIN-BILDER IM FRANKFURTER HISTORISCHEN MUSEUM

Von KARL SIMON

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel .....

Bei der Menge der verschiedenen Tischbeins, die künstlerisch tätig gewesen sind, und bei der Unsicherheit, die vielfach über die Autorschaft der in ihren Kreis gehörenden Werke herrscht, kann eine Klärung nur allmählich durch ein Zusammenarbeiten Vieler erfolgen. In diesem Sinne ist das Folgende gemeint. Es sind Mitteilungen über zwei bisher unbeachtet gebliebene Tischbein-Werke im Frankfurter Historischen Museum, die im Zusammenhang mit sonstigen Nachrichten über Tischbeins in älterem Frankfurter Privatbesitz behandelt werden. Von Wichtigkeit werden hier besonders ältere Versteigerungskataloge; da die wenigsten Tischbeinbilder genau bezeichnet sind, so können solche Angaben, die den Werken noch zeitlich nahe stehen, unter Umständen entscheidend sein.

Ich verfahre chronologisch:

JOHANN HEINRICH TISCHBEIN

Von ihm werden drei Bilder in der Sammlung des bekannten Frankfurter Sammlers Lausberg genannt, die nach dem Tode des Besitzers 1810 in Frankfurt versteigert worden sind; den Katalog hatte bereits 1804 Christian von Mechel angefertigt[1]). Dort heißt es auf S. 62:

Nr. 301 und 302. Von Joh. H. Tischbein.
Zwey historische Stücke. In einem der Philosoph Plato bey Lampenbeleuchtung über seinem Phädon studirend. Zur Seite hängt an der Wand eine Kriegskleidung. Das andere stellt eine sogenannte Charitas Romana oder den alten Cimon oder Conon im Gefängniß vor, wie ihn seine Tochter Pera mit ihrer Brust ernähret. Diese zwey verdienstvolle Bilder hat der Meister mit seinem Namen I. H. Tischbein pt. Cassel bezeichnet. Das erstere ist mit dem Jahr 1778, das andere mit 1786 bezeichnet.

Nr. 303. Von Ebendemselben.
auf Leinwand, breit $22^3/_4$ Zoll, hoch $18^1/_4$ Zoll.
Ein historisches Stück, vorstellend Antonius und Cleopatra, Brustbilder, fast Lebensgröße.

Die beiden ersteren Themen werden in der kürzlich erschienenen Monographie über den Künstler[2]) nicht erwähnt. Antonius und Cleopatra hat er dagegen öfters behandelt. Voraussetzung dabei ist allerdings, daß es sich um Werke des älteren J. H. Tischbein handelt, der ja aber allem nach allein in Frage kommen kann. — Ein weiteres Werk des Malers befand sich in der Kollektion des bekannten Konditors Prehn, dessen Sammlung von Bildern kleinen Formats sich im Frankfurter Städtischen Historischen Museum befindet. In dem Versteigerungskatalog[3]) heißt es auf S. 44:

(1) Raisonnierendes Verzeichnis der zur Verlassenschaft des Herrn Johann Heinrich Gerhard Lausberg zu Frankfurt am Main gehörigen Gemälde und Kunstsachen ... Verfertiget von Christian von Mechel im Jahr 1804. Frankfurt am Main 1810.

(2) Herm. Bahlmann, Johann Heinrich Tischbein; Straßburg i. E. 1911. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, H. 142.

(3) Verzeichniß der Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Bücher, welche zur Hinterlassenschaft von Herrn Johann Valentin Prehn gehören und zu Ende nächster Herbstmesse versteigert werden sollen. Frankfurt a. M. 1829.

Digitized by Google

Tischbein, I. H.
Leinwand, breit 21, hoch $25^{3}/_{4}$, G(oldrahmen).
Nr. 203. Eine Nympfe reicht einem hinter ihr stehenden (etwa Satyrn?) eine goldene Trinkschale.

Auch dieses Bild scheint sonst nicht bekannt zu sein. — Ihm gehört vielleicht auch ein Bild an, das in der Versteigerung Guilhauman (18. Mai 1829) ausgeboten wurde:

64. Tischbein. Jupiter und Hebe. Auf Pergament gemalt. 21 Zl. b. und 25 Zl. h. Goldrahmen.

Sicher ist dies der Fall bei den folgenden, die auf einer Versteigerung der Freiherrlich von Berberichschen Erben (27. September 1784) verkauft wurden:

Nr. 76. Drey Stück von J. H. Tischbein, Türkische Großherrn in ihrem Serail vorstellend, mit besonderem Fleis und Schönheit gemahlt, jedes 1 Sch. 1 Z. hoch, 1 Sch. 5 Z. breit.

Offenbar gehören sie zusammen mit den vier Szenen zu den „drei Sultaninnen" von Favart (eine datiert 1781) bei Freiherrn von Waitz in Kassel; aus dem gleichen Jahre, wie die oben genannten, stammt eine veränderte Fassung: „Tanz der Sultanin" im Dessauer Amalienstift (Bahlmann, S. 38).

ANTON WILHELM TISCHBEIN

Von diesem Hanauer Hofmaler (1734—1804) ist u. W. nur ein sicher ihm zugehörendes Bild bekannt: Venus und Amor in Kassel[1]).

Nun befindet sich im Städtischen Historischen Museum zu Frankfurt ein Ölbild (B. 500), das der handschriftliche Katalog auf „Johann Anton" Tischbein zurückführt. Das Bild, auf Eichenholz gemalt, 0,292 × 0,368 m messend, stellt eine Familienszene dar, deren Beschreibung die beigegebene Abbildung überflüssig macht. Es ist eine glatte, weiche, vertriebene Malerei, die aber koloristisch nicht ohne Reiz ist. Stark hervor tritt ein verschieden abgewandeltes Gelb; am stärksten in dem Kleid der Dame, der Schärpe des Knaben, aber auch in der graugelb gestreiften Wand, an der die Statue rechts steht, und dem Geländer davor. Der Hauptteil der Wand dagegen ist ein dunkles Grau mit nur wenig Beimischung von Gelb. Die Fliesen des Fußbodens dagegen wieder gelblichgrau und rötlichgelb. Ein etwas verschlissenes Samtrot zeigen die Polsterung des Stuhles, der Wein in Glas und Karaffe und das Barett des Knaben; feuriges helles Rot dagegen die Schuh- und Knieschleifen, sowie die Hacken der Schuhe. Der Mann selbst ist in ein lichtes Grau gekleidet; die Strümpfe weiß, ebenso wie die des Knaben, der in hellem Grasgrün erscheint. Der Tisch ist rötlichbraun; Blau fehlt vollständig. Die Zeichnung ist verschwommen und schwach; die Proportionen (man vergleiche die Hände der Dame) unsicher, ja falsch.

Bezeichnet ist das aus der Sammlung des Frankfurter Privatiers Daems stammende Bild in keiner Weise; doch werden in dem Lausbergschen Katalog zwei Bilder beschrieben, die den unsrigen im Vorwurf ganz ähnlich gewesen zu sein scheinen:

Nr. 304 und 305. Von Ant. W. Tischbein.
auf Kupfer, breit $14^{1}/_{2}$ Zoll, hoch 11 Zoll.
Zwey angenehme Conversationsstücke im Janckischen Geschmak. Vornehme Gesellschaften in spanischer Tracht im häuslichen Vergnügen in Zimmern vorstellend.

(1) Bahlmann, a. a. O., S. 62.

Digitized by Google

Laut handschriftlicher Eintragung sind die Stücke damals von Dr. Böhmer ersteigert worden. Vielleicht ist es möglich, sie mit Hilfe unseres Bildes und der Beschreibung im Katalog zu finden.

WILHELM TISCHBEIN — FRANZ PFORR

Von ihm werden in dem Lausbergschen Katalog zwei Stücke erwähnt:

Nr. 306. Von Heinr. Wilh. Tischbein.
auf Leinwand, hoch $22^1/_2$ Zoll, breit $17^1/_2$ Zoll.
Das Brustbild einer mit Andacht gen Himmel sehenden jungen Person, vermuthlich einer Heiligen; ganz in der Manier von Domenichino. Ein zierlicher, graziöser Kopf, mit vieler Wärme und einem fetten geschmolzenen Pinsel gemalt. Ein schickliches Nebenbild zum folgenden.

Nr. 307. Von Heinr. Wilh. Tischbein.
auf Leinwand, hoch $19^3/_4$ Zoll, breit $16^1/_2$ Zoll.
Die Hoffnung, vorgestellt durch eine angenehme weibliche Büste, deren Blick mit sanftem Ausdruck hinaufwärts gerichtet ist.

Die Darstellung allegorischer weiblicher Frauenköpfe muß ziemlich einzig in dem Gesamtwerk des Künstlers dastehen (außer etwa der Nr. 121 bei Landsberger, Wilh. Tischbein, Leipzig 1908: Junges Mädchen als Unschuld, über das, da verschollen, näheres nicht zu sagen ist). Natürlich kann die Katalogbezeichnung falsch sein, besonders da die Bilder offenbar nicht bezeichnet waren. Immerhin ist die Tradition gut; Lausberg war derjenige, dem der „Pferdemaler" J. G. Pforr zunächst sein Glück in Frankfurt zu danken hatte, so daß die Beziehungen auch später noch eng gewesen sein werden. Und Pforr konnte wohl die Bilder seines Schwagers gut kennen.

In einem Versteigerungskatalog des Buchhändlers P. H. Guilhauman (18. Mai 1829) findet sich weiter unter:

Nr. 20. Tischbein, Heinr. Wilh., das Porträt einer Malerin mit beiden Händen. Auf L(einwand). $20^1/_2$ Zoll br(eit) und $24^1/_2$ Zoll h(och). O(hne) R(ahmen).

Von Wilh. Tischbein führt nun auch ein Weg zu der Schar der Nazarener. Gleichfalls im Städtischen Historischen Museum befindet sich ein Bild, das die Tischbeinsche Komposition: die Stärke des Mannes wiedergibt (B. 728, Leinwand; Höhe 0,39 m, Breite 0,485 m). Bezeichnet ist sie: „Pforr". Der handschriftliche Katalog zeigt die mit Bleistift geschriebene Notiz: Franz Pforr? — Schon um 1786 hatte Tischbein den Gedanken, mit seinen Darstellungen „in die früheren, roheren Zeiten, wo Völker mit bloßem Gefühl, in ungezügelter Leidenschaft kräftige Taten vollbringen und mit Hartnäckigkeit alle Beschwerden überwinden" zurück zu gehen. So malte er 1787 in Rom „die Stärke des Mannes" bereits in kleinerem Format[1]). In großem Maßstab hat er die Komposition von 1820—1822 ausgeführt: Oldenburg, Großherzogliches Schloß[2]). Auch eine Radierung, ähnlich dem großen Bilde, gibt es von ihm[3]).

Von jener frühen, kleinen Darstellung, die Hirth im Teutschen Merkur 1788 lobend besprach, sind mehrfach Kopien angefertigt, wie der Künstler selbst angibt; näher namhaft gemacht werden sie weder von Landsberger noch von Sörrensen.

(1) Selbstbiographie, II, 36. Vergl. Sörrensen, Joh. Heinr. Wilh. Tischbein; Berlin und Stuttgart 1910, S. 121. v. Alten, Aus Tischbeins Leben, S. 249.
(2) Abbildung bei Landsberger, nach S. 184.
(3) Landsberger, S. 209.

Digitized by Google

Daß unsere Kopie nicht etwa von dem bekannten Tiermaler J. G. Pforr herrührt, läßt die Signatur erkennen, die nicht die sauber hingesetzten Buchstaben des Vaters, sondern die „hingehauenen" des Sohnes zeigt, wie sie besonders auf einer seiner Bleistiftzeichnungen sich ganz identisch finden. Angefertigt wird sie sein während Pforrs Aufenthalt in Kassel (1801—1805), wo gewiß das Bild seines berühmten Oheims in Original oder Kopie bei dessen Bruder zu sehen war. 1805 lithographierte er eine Zeichnung von Wilhelm Tischbein mit der Darstellung einer Szene aus Goethes „Götz". Die Kopie der Stärke des Mannes würde damit zugleich das erste bekannte malerische Werk des jungen Künstlers sein[1]). Jedenfalls ist es identisch mit dem unter Nr. 182 des genannten Guilhaum'schen Versteigerungskataloges erwähnten: Die Stärke des Menschen bildlich dargestellt. Auf L(einwand) 20 b. und 16 Zl. h. G(o)ldr(a)h(men).

HEINRICH JAKOB TISCHBEIN

Er war ein Bruder des Kasseler Galerieinspektors Johann Heinrich d.J., also natürlich auch Wilhelms, 1760[2]) zu Hayna geboren, nach Gwinner an der Dresdner Akademie gebildet; aber schon früh von seinem bedeutenderen Bruder Wilhelm nach Berlin berufen, um ihm bei seinen zahlreichen Porträtaufträgen zur Hand zu gehen (vor 1779). Auch in Zürich hat er den Bruder während dessen Aufenthalt daselbst (1781—1782) noch besucht, und David Heß schildert die beiden Brüder, die er damals gesehen: „die beiden Herren Gebrüder Tischbein, wenn sie en Gala in ihren Scharlachkleidern mit goldner Stickerei in Gesellschaft waren und so schön über Kunst und Wissenschaft sprachen, erschienen mir als Wesen höherer Art". Damals, 1782, malte Wilhelm auch ein Doppelbildnis von sich (stehend) und seinem Bruder (sitzend), das verschollen ist. Es war unterlebensgroß; an der Wand hingen viele Porträts[3]).

Natürlich war aber Wilhelm der bedeutendere. Während dieser seinen entscheidenden Aufenthalt in Rom verlebte, war Jakob in Hamburg tätig, das er verließ, um 1792[4]) sich nach Frankfurt zu wenden.

Hier war seine Schwester Johanna mit dem bereits erwähnten Maler J. G. Pforr verheiratet. Gwinner berichtet, Tischbein habe gut kolorierte Landschaften mit Figuren und Tieren gemalt. Mit Rücksicht auf diese Notiz würden ihm vielleicht zwei Bilder von einer Versteigerung Kaller und Michael (25. August 1790) zugeschrieben werden können:

Nr. 322—23. J. (!) J. Tischbein. 2 Pferdstück, hoch $6^1/_2$ Zoll, breit $8^1/_2$ Zoll.

Außer dem Bildnis einer alten Dame in der Hamburger Kunsthalle ist u. W. nichts von ihm bekannt[5]). In Frankfurt, berichtet Gwinner weiter, habe er sich hauptsächlich mit Unterricht im Zeichnen beschäftigt. Das mag richtig sein, außerdem aber ging er, was bisher nicht bekannt war, seinem Schwager bei seinen Arbeiten, besonders bei dem Werk über die vorzüglichsten Pferderassen zur Hand. Es läßt sich mit Sicherheit nachweisen, daß Tischbein — wohl auch mit Rücksicht auf den

(1) Über ihn zusammenfassend vergl. zuletzt den Aufsatz in Alt-Frankfurt, Vierteljahrschrift für seine Geschichte und Kunst, I, 1909, S. 80f.

(2) Nach Gwinner, S. 363; nach Sörrensen, S. 16, ist das Datum unbekannt.

(3) Landsberger, S. 42, 191.

(4) Nach Gwinner; gestorben ist er, nach ebendessen Angabe 1804, nicht 1803, wie Nagler und auch Sörrensen angeben.

(5) Bahlmann, a. a. O., S. 62.

Digitized by Google

stets wachen Konkurrenzneid der Frankfurter Künstler — auf eigene, selbständige Arbeiten verzichtet hat[1]).

Ihm soll (nach dem Katalog) ein weiteres Bild angehören, das sich im Historischen Museum zu Frankfurt befindet (B. 376); auf Leinwand gemalt, Höhe 0,68 m, Breite 0,605 m, eine sterbende Mutter, umgeben von ihrer Familie. Die Frau in weißem Nachtgewand und Kopftuch, die Bettdecke violett mit blauem Futter. Der Mann in Braunrot und grauviolettem Mantel, der blonde Knabe vor ihm in hellem Grün; die beiden Mädchen in bräunlich und gelblich gehaltener Kleidung; die ältere mit rotem Band im Haar; die Architektur, auch die weibliche Figur in der Nische grau; der Vorhang rechts dunkelgrün. Das hellste Licht ist also auf dem Oberkörper der Frau gesammelt, die mit verschwimmenden, tränenden Augen und ergeben ausgestreckten Händen den Tod erwartet (Abb. 2).

Das Gefühlsmoment ist stark bei ihr ausgebeutet, ebenso bei den übrigen. Die Zeichnung ist recht gut, gerade in den Händen der Frau, auch in dem kräftigen Arm des Mannes, so daß ich Bedenken tragen möchte, es einem so schwachen Künstler zuzuschreiben, wie Heinr. Jakob Tischbein nach dem bisherigen Stande unserer Kenntnis gewesen ist. Diesem Zweifel würde auch die folgende Angabe des Katalogs weitere Nahrung geben, die von dem früheren Direktor des Museums, Otto Cornill herrührt: „von diesem Bilde existiert ein Stich, bezeichnet: gem. von Tischbein in Cassel, gest. von Margarethe Grunelius und hat die Angabe, daß sich das Bild damals im Cabinet des M. Bernus befand."

Auch schon daraus scheint sich zu ergeben, daß das Bild damals als nicht von Heinr. Jakob, sondern von Johann Heinrich Tischbein („in Cassel") herrührend angesehen wurde. Thema und Technik würden auch gut zu ihm stimmen; eine sterbende Alceste — als die wir unser Bild gut bezeichnen könnten — gemalt 1780, befindet sich in Wilhelmshöhe.

Margarethe Grunelius (1768—1802) war die spätere Gattin des Anatomen S. Th. Sömmerring und hat sich nach dem Urteil Gwinners[2]) in Aquarell-, Öl- und besonders in Miniaturmalereien als wirkliche Künstlerin betätigt. Als Stecherin ist sie sonst m. W. nicht bekannt; die Notiz Cornills verdient also besondere Beachtung[3]).

(1) Das Nähere darüber demnächst in der Zeitschrift „Alt-Frankfurt".

(2) Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., S. 352.

(3) Erst nachträglich finde ich in Gwinners „Zusätzen und Berichtigungen" (S. 82), daß auch ihm, was Cornill offenbar gleichfalls entgangen ist, der Stich bekannt war: „... die sterbende Alceste nach einem Ölgemälde von Tischbein, in Crayonmanier, Kl. Folio".

Digitized by Google

MISZELLEN

KÜNSTLERISCHE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MAINZ UND DEM PFALZGRAFENHOFE ZU HEIDELBERG ZUR ZEIT DES HAUSBUCHMEISTERS

Daß der Hausbuchmeister in Heidelberg wie in Mainz tätig gewesen ist, kann heute wohl als gesichertes Ergebnis der kunstwissenschaftlichen Forschung angesehen werden. Damit gewinnen aber auch andere Nachrichten über künstlerische Beziehungen zwischen den beiden Städten erheblich an Interesse. Zumal dann, wenn sie uns klar erkennen lassen, welcher Art die Beziehungen gewesen sind, wer der gebende, wer der nehmende Teil dabei war. Eine solche Nachricht verdanken wir der eifrigen Archivforschung Andreas L. Veits. In seinem Aufsatze „Archivalische Nachrichten über den Dom zu Mainz bis zum 16. Jahrhundert" (Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde. Neue Folge VIII. 147—171) veröffentlicht er aus den, heute im Würzburger Kreisarchiv lagernden, Mainzer Domkapitelsprotokollen folgende hierher gehörige Notiz aus dem Jahre 1467: „Juni 2. Domini (= die Domkapitulare), consenserunt domino Moguntino (= dem Erzbischof), cui dominus Palentinus (= comes Palatinus) desuper scripsit, quod magister Nicolaus, lapicida dominorum, ad certum tempus ad Heidelbergam vadat praetextu cuiusdam aedificii conspiciendi." (Veit 165.)

Der Pfalzgraf — es ist Friedrich der Siegreiche (1449—1476) — hat also bei dem Erzbischof von Mainz schriftlich darauf angetragen, daß man ihm den Dombaumeister Nicolaus nach Heidelberg schicke zur Besichtigung eines Bauwerkes, und das Domkapitel stimmt in seiner Sitzung vom 2. Juni 1467 zu. Nun ist aber der Erzbischof, um den es sich hier handelt, niemand anders als Adolf II. von Nassau, dessen Banner auf dem Feldlager im Hausbuche erscheint. Und der Dombaumeister Nicolaus ist kein geringerer als Nicolaus Eseler, Dombaumeister in Mainz von 1463—1474, der nach Dehios Handbuch III, 94, 1442 als Werkmeister beim Bau von St. Georg in Nördlingen erscheint, dann als Nachfolger Konrads von Nürnberg den Langhausneubau von St. Michael in Schwäbisch-Hall (— 1456?) fortführt (Dehio, a. a. O., 170) und schließlich mit seinem Sohne 1492 St. Georg in Dinkelsbühl vollendet (Dehio, a. a. O., 94). Er ist ein Kind des Mittelrheins, seine Heimat ist Alzey (Dehio, a. a. O., 170). Was der große Kirchenbaumeister in Heidelberg sollte, ist leider nicht bekannt. Ob Friedrich der Siegreiche von ihm ein Gutachten über seine Festungsbauten auf dem Jettenbühel oder am Gaisberg haben wollte? Es wäre sehr interessant gerade hierüber Näheres zu erfahren; denn die Tätigkeit der großen spätgotischen Baumeister als Kriegsbaumeister ist heute ja noch kaum beachtet.

Jedenfalls aber verdient der Fund Veits wegen der Personen, des Zeitpunktes und der Umstände alle Beachtung.

Franz Theodor Klingelschmitt.

NACHTRAG

Bei meinem Aufsatze „Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts" (Monatsh. für Kunstw., V., Heft 12) sind auf Tafel 106 die Unterschriften der Abbildungen versehentlich miteinander vertauscht worden. — Bei der dritten Urkunde zu Hans Hesse ist vielleicht nicht ganz klar ausgedrückt, daß das Aualassungszeichen $\wedge$ nur die VI h in den Zusammenhang einfügen will, so daß die Stelle, gleich korrigiert, lautet: Hans Hesse der meler VI β VI h dedit Reysegelt usw. — Daß die Signatur I. H. unter den Malern der von Gwinner aufgestellten Künstlerliste sich möglicherweise auf Hans Hesse beziehen lasse, hat schon K. Simon in dem zitierten Aufsatze, dem die Kenntnis der Signatur zu danken ist (Alt-Frankfurt, Jahrgang III, 1911, S. 62) bemerkt; er bringt damit auch die mit einem h signierten Holzschnitte der Sachsenchronik in Zusammenhang, was mir aus stilistischen Gründen nicht möglich scheint. — Die Bestimmung des Wappens des Nothelferbildes geht (nach dem gleichen Aufsatz) auf Weizsäcker zurück.

Gebhardt.

Digitized by Google

REZENSIONEN

HANS VON DER GABELENTZ, Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Großherzogl. Bibliothek zu Weimar. 57 S. und 42 Lichtdrucktafeln. J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), Straßburg 1912.

Die „Biblia Pauperum" gehört zu den ältesten Gegenständen kunstgeschichtlicher Forschung. Das Interesse für sie ist nie erlahmt, und so ist die Literatur über sie sehr beträchtlich. Wir besitzen eine Reihe von Publikationen ganzer Handschriften und Druckwerke dieser typologischen Bilderbibel und, neben vielen Einzeluntersuchungen über Stil und Inhalt, eine mustergültige Darstellung ihrer Geschichte durch W. L. Schreiber. Wer hier mitarbeiten will, der muß seine Befähigung hierzu durch umfassende Denkmälerkenntnis und Belesenheit in der kunsthistorischen Literatur ausweisen. Und es ist ein höheres Lob, als auf manchem anderen Gebiete unserer Wissenschaft, wenn man von einer Arbeit über die B. P. erklärt, daß sie einen Fortschritt bedeute und Neues zur Forschung beitrage. Der vorliegenden Publikation gebührt dieses Lob. Schon die Herausgabe der Weimarer Handschrift wäre ein Verdienst gewesen; denn sie ist in jeder Hinsicht ein hervorragender Vertreter ihrer Gattung: ein Buch von außergewöhnlich großem Format (48 : 33 cm), das „einzige vollständig" erhaltene Exemplar einer zweisprachigen B. P. aus frühgotischer Zeit", mit einem vorzüglich erhaltenen Bilderschmuck von guter Qualität und hohem stilgeschichtlichen Wert. Der begleitende Text aber geht weit über einen Kommentar der publizierten Handschrift hinaus und bringt wertvolles — und durch die Anordnung auch besonders brauchbares — Material zur Geschichte der B. P. Man sieht, daß der Verf. sich schon lange mit dem Thema beschäftigt hat, und daß er nicht erst — wie so oft — durch den äußeren Anlaß der Publikation mit ihm in Berührung gekommen ist.

Als erstes erhalten wir natürlich eine Beschreibung der Weimarer Hs. und eine Charakteristik des Stils ihrer Bilder. Alles exakt, knapp und klar. Ein paar Anmerkungen nur hierzu. Daß die Bilder von einer Vorlage kopiert sind, erscheint zweifellos. Nur ließe sich über die Argumente, die dafür sprechen, streiten. G. sagt, der Maler habe die alttestamentlichen Szenen seiner Vorlage „nur soweit ausgeführt, als der Platz hierzu reichte"; die Art, wie die Darstellungen abschneiden, ließe wohl auch den Schluß zu, die Vorlage habe die Bilder so dargeboten, wie sie hier in Weimar erscheinen. Dann aber müßten sie dort einen festen, breiten Rahmen gehabt haben, der diese scharfen Abschnitte des Komponisten besser motivierte, als es die ganz dünnen Grenzlinien zwischen Bild- und Textregion hier tun; es kommen ja auch Fälle vor, wo diese Grenzlinien gar nicht respektiert werden (Adam und Eva, David und Goliath). Wenn dem so ist, so würde die Bildform in Weimar den Rückschluß auf ein anders geartetes Bildsystem mit fester Umrahmung zulassen.

Die stilistische Analyse der Bilder von B. P. und Apokalypse ergibt das unzweifelhaft richtige Resultat, daß die Hs. in der ersten Hälfte des 14. Jhs., ca. 1330—40, entstanden ist. Man brauchte wohl heutzutage, um zu diesem Resultat zu gelangen, den Stil nicht mehr nur in so allgemeinen Wendungen zu charakterisieren; man müßte versuchen, festere Anhaltspunkte unter den Miniaturhandschriften der Zeit zu finden und nicht nur die für die Epoche charakteristischen Züge, sondern die individuellen Merkmale gerade dieses Stiles zu fixieren. Dann würde man als den Ausgangspunkt der hier vorliegenden Nuance des gotischen Zeichenstiles und der leichten Kolorierungsweise die englische Miniaturmalerei, wie sie sich im berühmten Queen Marys Psalter darstellt, erkennen; auf deutschem Boden aber fände man die nächsten Analogien doch wohl im südwestlichen Gebiet, in Hss., wie der Dresdner Apokalypse Oc 50, die nach Lothringen gehört (s. meine Pariser Miniaturmalerei S. 222), in den Wandbildern im Montischen Hause in Konstanz mit den webenden und spinnenden Frauen, die in Gesichtszeichnung und Körperhaltung mit den Gestalten der Apokalypse die engste Verwandtschaft zeigen. So gewönne denn auch die Tatsache, daß der deutsche Text der B. P. auf das westliche Mitteldeutschland hinweist, eine höhere Bedeutung, als G. ihr zugestehen will, und es würde fraglich, ob er Recht hat, die Hs. nach Süddeutschland, Bayern oder gar Österreich, zu versetzen.

Auf die Erörterung über Zeit und Herkunft der Hs. folgt eine sehr übersichtliche Verzeichnung ihres Bildinhaltes, besonders wertvoll durch die Benennung der Textstellen, die den je drei biblischen Szenen und den Worten des Propheten zugrunde liegen, und durch die Angabe aller Varianten in den Textstellen der übrigen bekannten Hss. der B. P.

Und nun erweitert sich der Text zu einer kritischen Behandlung der B. P.-Hss. überhaupt. Da erhalten wir zunächst eine Ikonographie der bibli-

Digitized by Google

schen Bilder, die, wenn sie sich auch streng auf die in Frage stehende Handschriftengruppe beschränkt, wertvolle Beiträge zu einer Ikonographie der wichtigsten neutestamentlichen Szenen vom 13. bis 15. Jahrh. bietet. Dieser Abschnitt ist in der Knappheit des Stils und der Klarheit der Textanordnung vorbildlich für alle derartigen Darstellungen. Im Anschluß hieran wird der Versuch gemacht, zu einer Gruppierung der Hss. zu gelangen, die über Schreiber hinausgeht, indem sie ein logisches Bild der Entwicklung des Bildsystems der B. P. von den Anfängen bis zum architektonischen Aufbau der xylographischen Ausgabe ergibt.

Durch die am Schluß gegebene tabellarische Übersicht der in den Hss. und Holzschnittausgaben der B. P. vorkommenden biblischen Szenen, die Liste der Hss. nach den Orten ihrer Aufbewahrung und das Literaturverzeichnis zur Geschichte der B. P. macht sich diese ausgezeichnete Publikation zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für alle weitere Forschung auf diesem Gebiet.

Der Text zur Apokalypse beschränkt sich (vorläufig!) auf eine Beschreibung der Bilder.

Vitzthum.

FRITZ GOLDSCHMIDT, Pontormo, Rosso und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte d. Raumdarstellung. Mit einem Index ihrer Figurenkompositionen. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1911.

In der neueren Kunstgeschichte macht sich seit kurzem eine starke Bewegung bemerkbar, die von der bisherigen allzu einseitigen Spezialisierung ohne Rücksicht auf die Qualitätswerte wieder mehr einer persönlichen künstlerischen Auffassung zustrebt. Objektiver Realismus wechselt auch da wie überall mit subjektiver Stilisierung. Das ist begreiflich. Aber es liegt eine große Gefahr darin, daß an Stelle bescheidener Materialsammlung eine etwas arrogante Ästhetisierung unerfahrener Gelehrter zu treten droht. Gerade wenn man solch' junge Doktorarbeiten, wie die vorliegende, voll von Theorien der Raumvorstellung usw. in die Hand bekommt, steigt wieder der monumentale Wert jener einfach und groß gehaltenen, auf mächtiger historischer Grundlage sich entwickelnden Meisterwerke eines Carl Justi vor uns auf, von dem eigenen hohen künstlerischen Gehalt derselben nicht zu sprechen. Man bedauert, daß der Autor den Wert seiner Arbeit, den der zweite Teil enthält, daß er den großen Fleiß und die gute Kritik der Werke genannter Meister untergehen läßt in einer wirklich oberflächlichen ästhetischen Behandlung nach einem künstlerischen Gesichtspunkt hin, dem des Raumproblems, was gerade für diese Nacheiferer Michelangelos als ein höchst unglückliches erscheint.

Trotz mancher interessanter Beobachtungen muß als der Hauptfehler des Buches die Unklarheit des Grundgedankens, das allzu wilde Durcheinander verschiedenfachster Dinge, d. h. allgemeiner Stilfragen und ganz spezialisierter Künstlererlebnisse bezeichnet werden. Wenn einmal das Raumproblem auf diese Künstler hin geprüft werden sollte, so mußte das mit anderer Schärfe geschehen und ganz für sich genommen werden. Aber so werden Werke genannt und kritisiert, die für diese Fragen ganz bedeutungslos sind, während andererseits die nüchterne Aufzählung aller Werke der Meister ziemlich nutzlos oder ungenügend erscheint, da eine klare Entwicklungsgeschichte des künstlerischen Schaffens nicht gegeben wird. Jedenfalls muß das Zusammentragen der Werke im Index bei weitem als der beste Teil des Buches bezeichnet werden. Es ist da manches genannt, das mir, der ich gewiß gerade mit dieser Kunstepoche vertraut bin, nicht bekannt war. Anderes fehlt wieder, was ich an anderer Stelle bald zu bringen hoffe. Wäre der Doktorand von Anfang an auf eine möglichst strenge, einseitige Behandlung des Stoffes gedrängt, er hätte eine vorzügliche Arbeit liefern können.

Hervorgehoben werden muß noch die vorzügliche Ausstattung des Buches mit einer großen Zahl von Abbildungen, z. T. wenig bekannter Werke auf elf Tafeln.

Darum möchte man den Wunsch aussprechen, daß solche Dissertationen scharf auf ein ganz bestimmtes Thema, sei es historischer, sei es ästhetischer Art, gerichtet werden, und den jungen Autoren nicht durch die Unbestimmtheit der Richtlinien jede gute Lösung von Anfang an unmöglich gemacht wird.

Fritz Knapp.

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai. Mit 43 Abbildungen auf 12 Tafeln. 30 S., 8°. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1912. Preis M. 3.20.

Se. Königl. Hoheit Herzog Johann Georg zu Sachsen hat über das im Oktober 1910 während eines leider nur $2\frac{1}{2}$ Tage dauernden Aufenthaltes auf dem Sinai von ihm Geschaute bereits in verschiedenen Aufsätzen in der „Internationalen Wochenschrift" und der „Zeitschrift für christliche

Digitized by Google

Kunst" berichtet. Es ist mit lebhaftem Dank zu begrüßen, daß er sich entschlossen hat, in der vorliegenden Schrift auch zusammenfassend ein Bild seiner dortigen Beobachtungen zu entwerfen. Dieselbe orientiert in sechs kurzen Kapiteln knapp und fesselnd über: 1. das Katharinenkloster, seine kirchliche Stellung, seine Einrichtungen und Bewohner; 2. die vom Herzog für noch wesentlich identisch mit der Justinianischen Basilika gehaltene Hauptkirche desselben und ihre Kunstschätze; 3. die von ihm sogar bis ins 4. Jahrhundert hinaufgerückte Kapelle des brennenden Dornbuschs; 4. den Kirchenschatz des Klosters mit seinen Edelmetallarbeiten und Paramenten; 5. die Bibliothek desselben mit ihren Miniaturenkodizes und 6. die gleich Hauptkirche und Dornbuschkapelle an Denkmälern der Tafelmalerei reichen weiteren Nebenkapellen der heiligen Stätte. Wie man sieht, steht den Interessen des fürstlichen Reisenden entsprechend das Kunstgeschichtliche beherrschend im Vordergrund.

An dem bekannten Apsismosaik der Basilika, Mosaikresten in der Dornbuschkapelle, den Holzschnitzereien der in die Vorhalle der Basilika führenden Türe, drei für deren Baugeschichte vielleicht entscheidenden Inschriften im Dachstuhl derselben usw., sind mehrfach Dinge von hervorragendem Alter zu berühren gewesen, die ebenso dringend einer sorgfältigsten Spezialuntersuchung bedürften, als die S. 7 empfohlene genaue architektonische Aufnahme der Basilika eine der brennendsten Aufgaben christlich-orientalischer Kunstforschung darstellt. Was aber der liebenswürdigen Arbeit ihre charakteristische und mir persönlich besonders sympathische Note verleiht, ist die verständnisvolle Würdigung die in ihr — vor allem an den fast zahllosen Ikonen, welche sich in den verschiedenen Räumen verteilt finden, — auch jüngere und jüngste Schöpfungen einer Kunst erfahren, deren ikonographische Entwicklung vielfach gerade an solchen Schöpfungen Zeugnisse von außergewöhnlichem Werte besitzt. Ich wüßte manche hier erwähnte Erscheinungen durch weitere Parallelmaterialien zu erläutern. So kehrt z. B. die S. 13 berührte Darstellung des Ortes der Seligkeit durch die drei Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob in der Miniaturenmalerei illustrierter armenischer Evangelienbücher wieder. Der im Kelche stehende Heiland, zu dem S. 17 Exemplare auf dem Athos und an palästinensischen Tabernakeln beigezogen werden, findet sich als „Lamm Gottes" auch in den Fresken von Mistra (Millet, Taf. 135_3 aus der Kirche der „Evangelistria"). Die ebendort notierte Darstellung von Auf- und Abstieg des Herrn und der drei Jünger im Rahmen des Verklärungsbildes ist hier für die spätere byzantinische Kunst überhaupt charakteristisch. Vgl. in Mistra die Fresken der „Peribleptos" und „Pantanassa" (Millet, Taf. 119_9 und 124_2), auf dem Athos diejenigen von Dionysiu und Hagiu Pawlu (Htes Etudes [Millet] C. 281 bzw. 313), die vorgebliche Dalmatika Karls d. Gr. in der Sakristei von St. Peter in Rom, und im illustrierten serbischen Psalter zu Ps. 33_{12} f. (Strzygowski, Taf. XXX, Abb. 67). Das denn ganz allgemein vom Athos-Malerbuch geforderte Detail findet sich aber auch schon früher in der Buchmalerei (Beispiele: Htes Etudes [Millet] C. 123 und 418). Ja es fand sich vielleicht sogar bereits in dem im 6. Jahrhundert geschaffenen Mosaikschmuck der Apostelkirche in Konstantinopel. Vgl. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. II, S. 185 f. Die S. 18 als „überraschend" bezeichnete Einfügung der Bewirtung der drei Engel durch Abraham in den Zyklus der sog. Festbilder ist auch auf modernen Erzeugnissen des russischen Kunsthandwerks zu konstatieren und beruht auf einer Einsetzung der schon in San Vitale zu Ravenna als eucharistischer Typus verwendeten Szene an Stelle des historischen Antitypus: d. h. des Abendmahles. Die S. 18 f. besprochenen interessanten Goldschmiedearbeiten in Kirchenform reihen sich einer Denkmälergruppe ein, bezüglich deren jetzt vor allem auf die russische Arbeit von Pokrowskij über „Die Jerusaleme oder Zione der geistlichen Schatzkammer in Novgorod". Petersburg 1911, bzw. auf Strzygowski, Byzantin. Zeitschrift XXI, S. 363 f., zu verweisen ist. An geringfügigen Versehen wären etwa ein leidiges „Kosmos" statt „Kosmas" in der Nennung des bekannten Indienfahrers. S. 23 und Taf. X, sowie auf S. 17 die falsche Setzung des Verweises auf Abb. 23 zu verbessern, der nicht zu der Darstellung der Gottesmutter als „Zoodochos", sondern zu dem Triptychon mit den Festbildern gehört.

Diese beiläufigen Ergänzungen und Richtigstellungen wollen nur von dem hohen Interesse Zeugnis ablegen, mit dem ich die Schrift von der ersten bis zur letzten Zeile verfolgt habe und mit dem sie gewiß jeder begleiten wird, dem die Kunstgeschichte des christlichen Ostens kein verschlossenes Buch ist. Man kann nur wünschen, daß die reiche Anregung, die sie auf engem Raume und in anspruchsloser Form bietet, geradezu aufrüttelnd wirken und zum Zweck einer abschließenden Hebung der Kunstschätze des Sinai eine wissenschaftliche Expedition solchen Charakters auf die Beine gebracht werden möchte, wie ich sie im vierten

Digitized by Google

Jahrgang dieser Zeitschrift, S. 463f., für die christlichen Kunstdenkmäler Mesopotamiens gefordert habe. Auch die photographischen Reproduktionen Sr. Königl. Hoheit, so dankenswert sie sind, können ja schon vermöge ihres Formats vielfach nur eine durchaus vorläufige Ahnung von dem Werte begründen, den eine wirklich ausreichende Aufnahme der betreffenden Objekte gewinnen müßte. Ich verweise besonders auf Taf. VI 14, VIII 18 und IX 23, ganz zu schweigen von dem nachgerade unabweislichen Bedürfnis, über das Verhältnis des heute noch auf dem Sinai Bestehenden zur Justinianischen oder einer noch früheren Epoche endgültige Sicherheit zu gewinnen. Möchte dem pfadweisenden Weckruf des erlauchten Verfassers die Belohnung nicht versagt bleiben, hier in der Tat einen entscheidenden Anstoß gegeben zu haben. A. Baumstark.

K. O. HARTMANN, Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart. 3 Bände mit 948 Abbildungen. Leipzig, Carl Scholtze. Preis geb. M. 29.—.

Die zahlreichen zustimmenden Beurteilungen, die das Werk Hartmanns bisher erfahren hat, beweisen, daß es einem lebhaft empfundenen Mangel in der vorhandenen baugeschichtlichen Literatur, soweit sie die entwicklungsgeschichtlichen Vorgänge auf allgemeiner und umfassender Grundlage darstellen will, abgeholfen hat und dies hängt damit zusammen, daß der Verf. „die Wurzeln der Baukunst und den engen psychologischen Zusammenhang ihrer Ausdrucksformen mit dem Kultur- und Geistesleben der einzelnen Völker und Zeitalter“ in eingehender Darstellung veranschaulicht, ohne dabei das Technische zu vernachlässigen. An einem Zuviel oder Zuwenig in dem einen oder anderen Falle, je nachdem sie von Kunsthistorikern oder Architekten geschrieben waren, haben sämtliche vorhandenen Veröffentlichungen zu leiden.

Der Zweck, auf den der Verf. abzielt, ein Lehrbuch zu geben, „das in möglichst übersichtlicher, klarer, knapper und doch in gewissem Sinne erschöpfender Darstellung eine gründliche Einführung gibt in den Entwicklungsgang der Baukunst hinsichtlich ihrer Geschichte, ihrer Technik und des Stils“, hat durch eine glänzende Beherrschung des Stoffes und durch eine straffe Ökonomie der Darstellung eine in jeder Beziehung glückliche Verwirklichung gefunden.

Die Gliederung des Inhaltes sei kurz angedeutet: Der 1. Band bringt außer einer kurzen Einleitung über die Anfänge und die Grundlagen der Entwicklung in der Baukunst und einer summarischen Übersicht über die Baukunst der Ur- und Naturvölker die Geschichte der ägyptischen, west- und ostasiatischen, griechischen, etruskischen, römischen und altchristlichen Architektur, dann die frühgeschichtliche und frühchristliche Baukunst der germanischen Völker und die byzantinische und islamische (der Verf. gebraucht ständig die irrige Bezeichnung islamitisch) Baukunst. Im 2. Bande wird der romanische, gotische und Renaissancestil abgehandelt, und im 3. Bande das Barock und Rokoko, der Neuklassizismus und die Neurenaissance einschließlich der osteuropäischen und amerikanischen Entwicklungen. Das Schlußkapitel gibt eine Skizze der Moderne, die weniger einen geschichtlichen Überblick über die in der Gegenwart zutage tretenden Strömungen als programmatische Forderungen enthält und so nicht ganz historisch wirkt. Ein sorgfältig gearbeitetes Register beschließt die einzelnen Bände des Werkes, dem man nur weiteste Verbreitung wünschen kann. Bei einer Neuauflage wäre es vielleicht doch angebracht, den Verzicht auf jegliche Literaturnachweise aufzugeben. Wir wollen damit keineswegs dem gelehrten Unfug das Wort reden in einer solchen allgemeinen und umfassenden Darstellung dem Benutzer durch endlose Fußnoten einen Eindruck von der Belesenheit ihres Verfassers zu geben; es dürfte sich aber doch empfehlen, dem, der sich mit einzelnen Kapiteln eingehender beschäftigen will, durch eine kurze kritische Übersicht der einschlägigen Literatur gewiß nicht unterschätzte Führerdienste zu leisten.

Die Qualität der illustrativen Ausstattung steht auf derselben Höhe wie der Text. Otto Pelka.

HERMANN KONNERTH, Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. Bd. I. Verlag R. Piper & Co., München 1913.

Die letzte Arbeit Fiedlers war ein Vorwort zu den von ihm herausgegebenen Aufsätzen seines Schwiegervaters, des Berliner Galeriedirektors Julius Meyer. Da findet sich das Bekenntnis, daß man mit all den außerordentlichen Fortschritten kunstgelehrter Studien der Kunst selbst nicht näher gekommen sei. „Indem man das eigentlich Wichtige aus den Augen verlor, kam der Maßstab für den Wert dessen, was man tat, abhanden. Man war sich gar nicht bewußt, daß man es unternahm, eine Geschichte der Kunst herzustellen,

Digitized by Google

ohne daß man sich ernsthaft darum gekümmert hatte, was Kunst sei. Alles Anhäufen von Erfahrungsmaterial, alles Durchforschen des weiten Kunstgebietes konnte zur Lösung dieser Frage nicht führen. Wem sich in dem einzelnen Kunstwerk dieses Problem nicht enthüllt, dem konnten es Tausende und Abertausende nicht offenbaren." Ich greife diesen Satz aus Fiedlers Schriften heraus, weil er selbst damit am prägnantesten sagt, weshalb eine starke Empfehlung seiner kunsttheoretischen Schriften in dieser kunsthistorischen Fachzeitschrift ihren Platz und ihre Berechtigung hat. Nicht daß er die Lösung dieses ewig aktuellen Problems gibt, nein, er gibt nur eine Lösung, aber diese Lösung ist mit einem so lauteren Ernst, mit einem so instinktiven Verstehen und mit einer so klaren philosophischen Bewußtheit gegeben, daß sie jedem zum mindesten eine Schärfung des Problemverständnisses und damit die Möglichkeit weiteren Eindringens in den Lösungsbereich geben muß.

Für die Geschichte der Kunsttheorie ist Fiedler der Kant, dessen Erkenntnisfundament eine unumgängliche Durchgangsstation für alles weitere Erkenntnisbemühen bildet. Wie bei Kant besteht sein Hauptverdienst nicht in erster Linie in der richtigen Problemlösung als in der richtigen Problemstellung. Nicht Fiedlers Resultate, wohl aber Fiedlers Ausgangspunkt bleibt unverlierbarer Besitz, unverlierbares Fundament alles kunsttheoretischen Bemühens. Und wo liegt dieser neue entscheidende Ausgangspunkt? Er sagt es selbst: „Das Problem des Kunstwerkes kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, geradeso wie das Problem des Erkennens nur von dem verstanden werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt. Was tut der Mensch im Grunde anderes, als unablässig aus dem ewigen Fluß des Sinnlichen sich in das Gebiet der beständigen Formen zu retten; er tut das aber nicht allein in der Bildung der Begriffe, sondern ebenso in der künstlerischen Gestaltung." Fiedler sieht also alles wirkliche künstlerische Schaffen als eine Parallele zur Begriffsbildung unseres Verstandes an, nur daß dieser künstlerischen Begriffsbildung nichts Abstraktes, Gedankliches anhaftet, sondern rein auf dem Wege der Anschauung und Wahrnehmung vor sich geht. Aber nicht aus der Schärfe des Wahrnehmungsprozesses heraus, die nur zum unkünstlerisch Imitativen führen kann, sondern aus der immanenten Gesetzlichkeit des Wahrnehmungsprozesses heraus gewinnen die Dinge der Anschauung ihre künstlerische und beständige Gestaltungsform. Kunst ist nicht eine Nachahmungsfunktion der Wahrnehmung, sondern eine Erkenntnisfunktion der Wahrnehmung, die aber trotz ihrer unintellektuellen bloß anschaulichen Art nichts mit Mystik oder Intuition im Sinne Spinozas, Baumgartens oder Schopenhauers zu tun hat. Auch darin ist Fiedler kantisch, daß er alle Metaphysik mit einem respektvollen aber entschiedenen Nein für seine Kunsttheorie ablehnt. „Es ist möglich, auf dem Grunde der Anschauung höchste Tätigkeit des Geistes zu entfalten, ohne dabei in das Bereich der Begriffe oder in das des Gefühles überzugehen oder die Hilfe einer mystischen Intuition in Anspruch zu nehmen."

Dem kunsthistorischen Praktiker mögen solche Thesen nicht ohne weiteres einleuchten, aber er hat ja für das theoretisch vielleicht Unverständliche die praktische Vorstellungsmöglichkeit durch das, was Hildebrand und Hans von Marées im Geiste einer solchen Auffassung künstlerisch schufen. Und alle Vorwürfe der Engheit und Einseitigkeit, die man Fiedler machen kann, gelten nur soweit, als sie auch für Hildebrand und Marées gelten. Was besagen aber diese Einwände gegenüber dem schwer abschätzbaren Wert, den das Schaffen dieser beiden für die Geschichte der deutschen Kunst hat. Es ist eines der besten, grundlegendsten und fruchtbarsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte, über dem der Name jener seltsamen Trinität steht, in der Fiedler, wie es hübsch formuliert wurde, die Rolle des heiligen Geistes spielte.

Kunsthistoriker pflegen kunsttheoretischen Untersuchungen mit einer Abneigung zu begegnen, die sicherlich nichts Angeborenes, sondern etwas durch viele Enttäuschungen Erworbenes ist. Zu oft hat ihnen auf die Frage, was Kunst sei, die Ästhetik mit der Erklärung geantwortet, was Schönheit sei. So blieb es bei einem Aneinandervorbeireden, das dem Kunsthistoriker die Lust nahm, das Gespräch wieder aufzunehmen. Da kommt nun Fiedler mit einer weiteren kantischen Tat, die dem Praktiker wieder den unmittelbaren Zugang zu den Fragen der Theorie öffnet: der klaren von ihm durchgeführten Trennung der Theorie der Kunst von der Theorie des Schönen. Der Nachlaß Fiedlers, der in einem zweiten Bande folgen soll, wird den fragmentarischen Versuch einer Geschichte der Kunsttheorie bringen, der die Entstehung und das Schicksal des anscheinend unverwüstlichen Irrtums der Verschmelzung von

Digitized by Google

Kunsttheorie und Ästhetik historisch feststellen und damit unschädlich machen will. Es ist mehr als eine Gelehrtenfrage, die dahinter steckt; mit dieser Aufdeckung eines durch die Jahrhunderte sanktionierten Irrtums, mit dieser klaren prinzipiellen Scheidung der Probleme der Kunst von den Problemen des Schönen ist der langersehnte entscheidende Anstoß gegeben, um endlich einmal das gesamte große Material an Kunstkenntnis durch Kunsterkenntnis übersichtlich zu machen und damit zu beherrschen. Die Bahn ist frei geworden, die durch einen historischen Irrtum versperrt allen fruchtbaren Austauschverkehr zwischen Theorie und Praxis unterbunden hatte.

Einem engeren Kreise von Interessenten waren ja Fiedlers Hauptschriften schon durch die Marbachsche Publikation bekannt: es ist aber dem Verlage nicht genug zu danken und er verdient alle Unterstützung, daß er den Schriften Fiedlers durch eine vervollständigte neue und repräsentative Ausgabe auch äußerlich die Aktualität gegeben hat, die sie innerlich heute unzweifelhaft besitzen. Auch dem Herausgeber, Hermann Konnerth, gebührt Dank. Was er in seinem letzthin erschienenen schönen klaren Buch über die Kunsttheorie Fiedlers für das Verständnis von Fiedlers kunsttheoretischer Sendung an feinsinniger Interpretation beigebracht hat, das faßt er hier noch einmal in einer knappen prägnanten Einleitung zusammen, von der man nichts Besseres sagen kann, als daß sie in Form und Inhalt von dem lauteren vornehmen Geiste Fiedlers getragen ist.

W. Worringer.

LUDWIG JUSTI, Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie. Lieferung II. Verlag von Julius Bard, Berlin.

Auf diese großartig angelegte, mit allen Mitteln der Technik ins Werk gesetzte Publikation wurde bereits in Heft 1 des letzten Jahrganges dieser Zeitschrift ausführlich hingewiesen. Trotzdem rechtfertigt auch die zweite Lieferung, die weitere zehn Blatt von Zeichnungen deutscher Meister aus dem Besitzstand der Nationalgalerie in originalgetreuer Reproduktion vereinigt, eine erneute Empfehlung, weil es nicht oft genug betont werden kann, wie wichtig gerade für die Kenntnis der künstlerischen Individualitäten wie für die geschichtliche Entwicklung der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert der Einblick in die Handzeichnungen ist. Nicht nur, weil viele der hier behandelten Meister, die vor den Aufgaben der großen Kunst zu oft versagen mußten, ihr Bestes nur den Entwürfen anvertrauen konnten, sondern weil eben in diesen Studien überhaupt die Grundlage gegeben ist, von der aus das kunstkritische Urteil die Zeit wirklich beherrschen kann. Und damit mag auch allgemein nochmals das Verdienstliche gerade dieser Veröffentlichung anerkannt sein.

Im einzelnen bringt die zweite Lieferung folgende Blätter:

Nr. 11. K. F. Schinkel. Die Tuschzeichnung mit dem Kgl. Opernhaus und der Hedwigskirche, die für die Schinkelsche Architekturauffassung ungemein charakteristisch ist.

Nr. 12. Alfred Rethel. Taufender Priester. Der in Blei gehaltene Entwurf ist eine Vorstufe zu der „Taufe Wittekinds" im Aachener Rathaus und könnte — wenn er nicht von Rethel wäre — sehr wohl einen der bedeutenden Florentiner Cinquecentisten zum Urheber haben.

Nr. 13. Karl Spitzweg. Allotria. Dieses Blatt mit sechs hingehauchten humoristischen Figuren sucht von selbst eine Parallele zu Goyaschen Zeichnungen. Es ist künstlerisch viel bedeutsamer als manches, was dieser behäbig-deutsche „Daumier" seinem Pinsel anvertraut hat.

Nr. 14. Anselm Feuerbach. Amazone. Eine jener prachtvoll monumentalen Studien, die keines Kommentares mehr bedürfen.

Nr. 15. Arnold Böcklin. Kreuzabnahme. Diese ganz impressionistisch hingehauchte Studie zu dem Bilde in der Nationalgalerie erinnert seltsam an Tintoretto. Ein großartig gedachter Entwurf, hinter dem die Ausführung bescheiden zurücktreten muß.

Nr. 16. Caspar David Friedrich. Blick von der Düne auf das Meer. Ein zart duftendes Aquarell, das das ganze Evangelium dieses wundersamen Romantikers der Landschaft in sich begreift.

Nr. 17. Wilhelm von Kobell. Weibliches Brustbild. Dies in Buntstift mit unvergleichlichem Geschmack behandelte Porträt strahlt den vollen Zauber jener Zeit aus, in der die Grazien des Rokoko die Kunst beherrschten. Es ist ein Dokument jener Epoche, in der Pastell und Miniatur neuzeitliches Rittertum und Frauenschönheit verklärten. Mehr Dix-Huitième als 19. Jahrhundert.

Nr. 18. Adolph von Menzel. Don Giovanni und Donna Anna. Jene fabelhaft in Licht und dunkle Schatten eingesponnene Gouache ist in dieser Lieferung das Meisterstück reproduzierender Kunst, ein Blatt, das die Höhe rein artistischen Könnens klar erkennen und im Meier-Gräfeschen Sinne den späteren Abstieg des Historienmalers nur zu deutlich augenfällig macht.

Digitized by Google

Nr. 19. Moritz von Schwind. Schlafender Jäger von Geistern umschwebt. Hätte dieses Aquarell die Signatur eines Puvis de Chavannes, so würde man von hier aus ein Kapitel neuzeitlicher Kunstbetrachtung einleiten. Da der deutsche Romantiker sein Urheber ist, erspart man sich gern die Mühe, in der Überzeugung, daß es leider in Schwinds Oeuvre ziemlich vereinzelt dasteht.

Nr. 20. Max Liebermann. Leo XIII. segnet die Pilger in der Sixtina. Hier kann man seltsamer Weise feststellen, daß das ausgeführte Bild des Malers dieser merkwürdig zerrissenen Studie bei weitem überlegen ist. Bewunderung verdient nur das auf der Zeichnung stärker hervortretende architektonische Raumgefühl, das dem Gemälde bis zu einem gewissen Grade abgeht.

Georg Biermann.

GEORG HABICH, Das Gebetbuch des Matthäus Schwarz. Sitzungsbericht der königl. bayer. Akademie philos.-philol. und hist. Klasse. München 1910. Mit 22 Tafeln.

Eine der sympathischesten Erscheinungen der Augsburger Frührenaissance war der männlich schöne Matthäus Schwarz, dessen bekanntes Trachtenbuch das Braunschweiger Museum bewahrt. Ein Mensch von großer, feiner Bildung und ausgesprochenen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Interessen, der als Achtzehnjähriger die Reise über die Alpen machte und in Mailand und Venedig längere Zeit weilte. Außer seinem Trachtenbuch ist auch noch sein bisher unbeachtetes Gebetbuch aus dem Jahre 1521 im niederösterreichischen Stift Schlägel erhalten, das reich mit Miniaturen geschmückt ist und dessen Herausgabe sowie prächtige und ergebnisreiche Interpretation wir Georg Habich verdanken. Es ist nicht so sehr der immerhin nicht unbeträchtliche Kunstwert, welcher dieses kleine zierliche Bändchen zu einem wichtigen Dokument der Kunst der Augsburger Frührenaissance macht, als der Inhalt der Motive, welcher die gemalten Randleisten der Gebete ausfüllt. Italienische Plaketten von Moderno, Giov. Francesco di Boggio, Caradosso, Gambello u. a., die Schwarz wohl aus Venedig oder Mailand mitgebracht hat, bilden die Hauptelemente dieser Randleistenzier, die in goldgehöhter Bronzefarbe erscheinen. Bis auf zwei undeutliche Bilder konnte Habich für sämtliche Plakettenkopien die Vorbilder nachweisen. Auch Medaillen seines Vetters Hans Schwarz haben im Gebetbuch des Matthäus Schwarz Platz gefunden, endlich treffen wir Motive aus der Fuggerkapelle in St. Anna.

Mit Recht weist Habich darauf hin, daß man bei der Untersuchung „transalpiner Motive" in der deutschen Frührenaissance die italienischen Plaketten in größerem Umfang und systematisch herbeiziehen muß. So hat z. B., worauf ich vor einigen Jahren hinwies, die Plakette Modernos, die Grablegung (Molinier 172, Bode, Ital. Plaketten 744), dreimal nachweisbar als Vorbild für deutsche Skulpturen gedient. (Danach ist die Notiz bei Habich, S. 24, Anm. 1, zu berichtigen.) Ein Augsburger Hausaltärchen, früher in der Sammlung Rhò in Wien (E. W. Braun, Österr. Privatsammlungen, Bd. I, 1907, S. 30, Taf. XLIX) enthält eine Bronzekopie. Konrad Gobel in Mainz hat sodann die Plakette 1527 auf der Grabplatte des Kardinals Albrecht v. Brandenburg kopiert (Berliner Kunstgewerbemuseum) und endlich ein schwäbischer Bildschnitzer auf einem Holzrelief des Stuttgarter Altertumsmuseums (abgeb. Klassischer Skulpturenschatz 226, früher Sammlg. Hirscher, vgl. Schuette, Schwäb. Schnitzaltar, S. 100, Anm. 2).

Die bei Habich, Taf. XV, abgebildete Plakette von Moderno „Victoria und Mars", welche der Monogrammist N. C., der Maler des Gebetbuches (nach Habichs einleuchtender Beweisführung identisch mit dem Augsburger Illuministen Narciß Renner) kopiert hat, fand übrigens etwa um dieselbe Zeit eine zweite Wiedergabe in der Augsburger Kunst. Sie findet sich als Holzschnitt (im Gegensinn) auf einem „Studienblatt mit 28 Porträts und 4 Vignetten in Medaillons" (Derschau und Becker, Holzschnitte alter deutscher Meister, II. 1810, B. 29), die wohl auf Burgkmair zurückgehen und offenbar zum Bekleben von Brettsteinen gedient haben.

E. W. Braun.

H. G. WEALE und M. W. BROCKWELL, The van Eycks and their Art. Mit 34 Rasterdrucktafeln und 8 Textabbildungen. 8°. Lane, London 1912. Preis 12 s. 6 d.

Den Käufern von teuren Büchern mit numerierter Auflage zu Liebe werden jetzt selbst bei wissenschaftlichen Werken in London die zweiten Auflagen zu billigen Volksausgaben gestaltet. Vorliegendes Werk ist eine solche Volksausgabe von Weales, 1908 erschienenen „Hubert and John Van Eyck", die Brockwell besorgte. Für den praktischen Gebrauch ist die große quantitative sowie qualitative Verminderung des Abbildungsmaterials das wichtigste. Dagegen bietet im Text die neue Ausgabe doch manches über die alte hinaus. Das Verzeichnis der Gemälde wird anders geordnet: a) Gemälde von Hubert begonnen, von Jan voll-

Digitized by Google

endet (Ghenter Altar); b) von Hubert unvollendet hinterlassen (2); c) von Hubert oder Jan (6): d) von Jan oder Hubert (1); e) datierte von Jan (11); f) undatierte von Jan (3); g) zweifelhafte (9); h) Kopien, Varianten, Nachahmungen und Abhängiges (23). Die Bibliographie ist gekürzt und besser eingerichtet worden, zugleich — wie auch die kritischen Notizen — bis auf die Neuzeit ergänzt. Neu hinzu kamen ein Appendix über die sogenannte Einweihung des hl. Thomas von Canterbury zu Chatsworth, und über vierhundert Bilder, die zwischen den Jahren 1662 und 1912 in Versteigerungs- sowie Verkaufskatalogen als van Eycks aufgeführt worden sind, mit Preisen, Käufern usw. Die Abschnitte Chronologie, Dokumente und Biographien des van Eyck sind im wesentlichen dieselben geblieben. Schließlich gibt es noch ein besonderes Kapitel über die Zeichnungen. Brockwell bekennt zwar, daß er sich selbst zu den van Eyck Spezialisten nicht recht eigentlich zählen darf, führt aber für sein Werk an, daß Weale — mangelnder Gesundheit halber — die Neuauflage nicht allein besorgen konnte, doch die letzten Korrekturen sämtlich sorgfältig gelesen und geprüft habe. Somit ist zweifellos für den Fachmann auch diese zweite Auflage unentbehrlich und für uns alle bequem und wichtig. Hans W. Singer.

MAXIMILIAN von GROOTE, Ägineten und Archäologen. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 93.) 88 S., 8°, mit 6 Tafeln. Straßburg 1912. J. H. Ed. Heitz.

Auf der ersten Seite seines Buches druckt der Verfasser eine kurze Widmung an den anonymen Kritiker einer früher veröffentlichten Abhandlung ab, in der er seine vorliegende neue Schrift als eine „gute Arbeit" ankündigt. Das letzte Blatt Papier, eine Tafel, führt eine Wiederherstellung des Äginetischen Westgiebels durch Herrn von Groote vor, die er in der daruntergesetzten Unterschrift als „die richtige Rekonstruktion" bezeichnet. Wer diese Rekonstruktion ansieht und das Buch liest, wird zu dem Schlusse kommen, daß die beiden oben angezogenen Werturteile falsch sind. Weiter als bis zu dieser Feststellung hat sich eine ernste wissenschaftliche Kritik mit dieser Schrift nicht zu befassen; durch den von ihm angeschlagenen Ton, der alle Register der Beschimpfung, Verhöhnung, Verdächtigung durchläuft und der um so peinlicher berührt, als er der Verunglimpfung eines großen Toten — Adolf Furtwänglers — dient, hat sich deren Verfasser jedes Anrechtes auf eine sachliche Verhandlung begeben. P. Herrmann.

F. O. DONOGHUE, Catalogue of engraved British portraits... in the British Museum. Vol. III (L—R), 8°. London 1912. Preis 25 s.

Dieser dritte Band ist wiederum nach zweijähriger Zwischenpause erschienen und ist von gleicher Trefflichkeit wie seine beiden Vorgänger. Einen genaueren, zuverlässiger gearbeiteten Katalog wird es, glaube ich, überhaupt nicht geben. Ich bemerkte schon das letztemal, daß man nebenher so einen kleinen, knappen „Dictionary of National Biography" mitgeliefert erhält. Dieser dritte Band enthält einige besonders interessante Namen wie z. B. Königin Maria von Schottland, Nelson, Ralegh. Bei Milton, Thomas More, werden sogar die authentischen gesondert von den Phantasie-Bildnissen aufgeführt: es wird uns somit auch dieser Hilfshinweis gegeben. Alles in allem ist es eine Arbeit, die das äußerste an Lob herausfordert, und für die man nicht dankbar genug sein kann. Hans W. Singer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 5:

A. L. MAYER, Die Gemälde der Sammlung Pablo Bosch (Madrider Privatsammlungen III.). (7 Abb.)

TH. RASPE, Die älteste Bildnismalerei Leonard Limosins. (5 Abb.)

Heft 6:

HERM. UHDE-BERNAYS, Ein unbekantes Jünglingsbildnis des Sandro Botticelli. (1 Tafel.)

M. K. ROHE, Bernhard Hoetger. (7 Abb.)

F. KLEINBERGER-Paris, Darf die Kritik sich nicht mit Bildern in Privatbesitz befassen? (Eine Erwiderung.)

Brüsseler Museumsverhältnisse.

Eine retrospektive Ausstellung der westdeutschen Kunst (Düsseldorf 1915).

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 6:

MAX BECKMANN, Sieben Lithographien zu F. M. Dostojewsky „Aus einem Totenhaus".

KARL SCHEFFLER, Max Beckmann. (12 Abb.)

JUL. MEIER-GRAEFE, Handel und Händler.

PAUL BARCHAN, Leo Bakst. (9 Abb.)

ANTONIN PROUST, Erinnerungen an Edouard Manet. (3 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Thorn Prikkers Glasfenster. (5 Abb.)

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 6:

WALTER CURT BEHREND, Wohnhausbauten von Paul Mebes. (1 Tafel, 53 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Kunst und Volkswirtschaft.

H. MUTHESIUS, Neuere Arbeiten von Walter Schmarje. (7 Abb.)

ULRIK BRENDEL, Ferdinand Staeger. (10 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Bronzearbeiten von L. Pfaffendorf. (10 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 5:

WILHELM WAETZOLD, Die Mimik des Denkens in der Malerei. (1 Tafel, 14 Abb.)

Alter Springbrunnen in der Abtei Bronnbach. (1 Abb.)

L. SCHMÜLLING, Der Wettbewerb um das königl. Opernhaus. (26 Abb.)

F. A. WEINZHEIMER, Zeichnungen. (8 Abb.)

MAX WAGENFÜHR, Das Haus der Rechtsanwälte. (12 Abb.)

HANS SACHS, Bucheinband und Buntpapiere. (Schluß.)

DIE KUNST UNSERER HEIMAT.

VII., Heft 1:

CHRISTIAN RAUCH, Zum neuen Jahrgange.

ADOLF BEYER, Eugen Bracht und die Ausstellung seines Werkes. (8 Abb., 2 Tafeln.)

Auszüge aus einer Selbstbiographie Eugen Brachts.

VII., Heft 2:

ERNST ZEH, Von deutscher Töpferkunst. Hanauer Fayence.

A. HOLTMEYER, Alte und neue Bahnhofskunst.

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 3:

WILHELM MICHEL, Gaston la Touche. (1 farb. Tafel, 14 Abb.)

M. K. ROHE, Bewegungen in der neueren Malerei und ihre Aussichten. (3 Abb.)

CARL FRIEDR. SELLE, Richard Pietzsch. (9 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 6:

ROBERT BREUER, Das Reich der Zeichnung. Zur 25. Ausstellung der Berliner Sezession. (3 Tafeln, 22 Abb.)

ROBERT BREUER, Zwischen Gotik und Rokoko.

HERMANN ESSWEIN, Ludwig Kainer-München. (7 Abb.)

FRANZ SERVAES, Alte Städte und moderne Architekten. (3 Tafeln, 8 Abb.)

ROBERT BREUER, Die Seele des Holzes. Zu neuen Arbeiten der Paderborner Werkstätten. (4 Tafeln, 28 Abb.)

KUNO MITTENZWEY, Glasmalereien von Ernst Rinderspacher. (5 Abb.)

E. W. BREDT, Die kgl. bayerischen Fachschulen. (38 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 6:

HANS ROSENHAGEN, Karl Schuch. (2 farbige Tafeln, 14 Abb.)

G. F. HARTLAUB, Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters. (18 Abb.)

GABRIEL v. TÉREY, Ein wiedergefundenes Werk des Hans Baldung. (1 Abb.)

MAX J. FRIEDLAENDER, Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom goldenen Vliesse, herausgegeben von J. v. Schlosser.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 11:

ILDEFONS HERWEGEN, Der Gemäldefries an der Westapsis des Domes zu Trier. (1 Taf., 1 Abb.)

ADALBERT SCHIPPERS, Der römische Kern des

Digitized by Google

Trierer Domes, die Abteikirchen von Limburg an der Haardt und Maria-Laach in ihren Maßverhältnissen. (5 Abb.)

O. KOHL, Inschrift an der St. Wolfgangskirche zu Kreuznach. (1 Abb.)

HEINRICH OIDTMANN, Alte Glasmalereien aus der Pfarrkirche zu Monreal bei Mayen. (1 Abb.)

MAX HASAK, Haltbare Farben für die Ausmalung von Kirchen.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 4:

RICHARD RIEDL, Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912. (2 Taf., 30 Abb.)

J. A. ENDRES, Albrecht Dürer und Nikolaus von Kusa; Deutung der Dürerschen „Melancholie". (Schluß.)

O. DOERING, Die 10. Internationale Kunstausstellung zu Venedig. (Schluß).

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1912.

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST.

1912, 1. Halbband:

JOHANNES SIEVEKING, Bronzestatuette einer Pantherin. (2 Gravüren.)

HANS KLAIBER, Das Hoch- und Deutschmeisterschloß zu Mergentheim. (10 Abb.)

GUSTAV FRIZZONI, Moretto und Moroni. Eine Charakterisierung auf Grund zweier maßgebender Studienblätter. (2 Tafeln, 5 Abb.)

A. PIT, Quattrocentoplastik der Sammlung Lanz-Amsterdam. (6 Tafeln, 20 Abb.)

AUGUST L. MAYER, Die Erwerbungen Tschudis für die Alte Pinakothek. (12 Tafeln.)

Berichte der staatlichen Sammlungen und der kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München.

MITTEILUNGEN AUS DEN SÄCHSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN.

Herausgegeben im Auftrage der Generaldirektion der Königl. Sammlungen zu Dresden. — III. Jahrgang 1912, mit 8 Tafeln und 31 Textabbildungen.

GEORG TREU, Griechische Grabmäler in der Skulpturensammlung zu Dresden. (2 Tafeln, 7 Abb.)

ERICH HAENEL, Das Schwert Konrads v. Winterstetten. (2 Abb.)

MAX LOSSNITZER, Hans Leinberger als Graphiker. (3 Abb.)

CAMPBELL DODGSON, Eine Zeichnung Hans Bols. (1 Tafel.)

KARL BERLING, Die Zinnsammlung Demiani. (3 Abb.)

HANS POSSE, Einige Gemälde des römischen Malers Andrea Sacchi. (1 Tafel, 4 Abb.)

HERMANN VOSS, Florentiner des 17. Jahrhunderts in der Dresdner Galerie. (2 Tafeln, 7 Abb.)

ERNST ZIMMERMANN, Die Chinoiserien Heroldts. (1 Tafel, 4 Abb.)

MAX LEHRS, Zur Geschichte des Dresdner Kupferstichkabinetts.

HANS W. SINGER, Zeichnungen von K. Kollwitz und M. Liebermann. (1 Tafel, 1 Abb.)

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXIV., Heft 1:

GEORG HABICH, Studien zur deutschen Renaissancemedaille. IV.: Christoph Weiditz. (7 Tafeln, 27 Abb.)

G. JOSEPH KERN, Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella. Eine perspektivisch-architekturgeschichtliche Studie. (18 Abb.)

GEORGES HULIN DE LOO, Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden im Kaiser-Friedrich-Museum. Die gleichzeitigen Gemälde aus Tongerloo und Lier und die Ursprünge der Antwerpener Schule um 1500. I. (10 Abb.)

OSKAR FISCHEL, Raffaels Lehrer. (13 Abb.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

März 1913:

S, Das städtische Museum in Elberfeld. (5 Abb., 8 Tafeln.)

OTTO SCHULZE, Neues Kunstgewerbe im städt. Museum zu Elberfeld. (6 Abb.)

WERKE DER VOLKSKUNST.

Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des k. k. Museums für österreichische Volkskunde in Wien. — I. Jahrg., Heft 1:

M. HABERLANDT, Die Werke des Johann Georg Kieninger. (5 Tafeln, 8 Abb.)

JOSEF STRZYGOWSKI, Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung. (1 Taf., 5 Abb.)

ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Wahrsagekarten der Wildensteiner Ritterschaft. (1 Farbtafel, 1 Abb.)

ARTHUR HABERLANDT, Keramische Arbeiten aus den Alpenländern. (1 Farbtafel.)

Neuerwerbungen des k. k. Museums für österr. Volkskunde. (2 Tafeln, 1 Abb.)

LES ARTS.

Januar 1913:

La collection du duc de Sutherland a Stafford House.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Februar 1913:

RENÉ SCHNEIDER, Le Thème du Triomphe dans les Entrées solennelles.

PROSPER DORBEC, L'oeuvre de Théodore Rousseau aux salons 1849 a 1867.

MAX ROOSES, Le Portrait de la comtesse de Worcester par van Dyck.

Digitized by Google

LES MUSÉES DE FRANCE.

Nr. 5:

Besprechung folgender Kunstwerke, die kürzlich in das Louvre gelangten: „Kastanienallee" von Théodore Rousseau, „Abraham Robais" von Perronneau, eine Skulptur von Caffieri, antike Sarkophage, eine chinesische Terrakottasäule.

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE.

Januar:

MAXIME COLLIGNON, Les stèles peintes de Pagasae, au musée de Volo.

LOUIS GILET, Une page de „la Nef des Fous" de S. Brant.

Vergleichung eines dortigen Holzschnitts: „Herkules zwischen Laster und Tugend" mit Raffaels „Traum des Ritters", National Gallery, London.

HENRY CLOUZOT, Les maitres horlogers de Blois.

M. DE TRESSAN, Le paysage japonais et son rôle dans le décor des Gardes de sabres.

EMILE DACIER, Charles Meryon (1821—1868).

L'ART DÉCORATIF.

Nr. 185:

HENRI-FRANTZ, La collection Rouart.

Nr. 186:

Mme. COUSTURIER, Pierre Bonnard.

M. TESTARD, Emile Bernaux (dekorative Holzreliefs).

Nr. 187:

ANDRÉ SALMON, Odilon Redon.

PAUL POUZET, Les chapiteaux de l'abbaye de Cluny et l'art décoratif.

M. TESTARD, Joannès Chaleyé et la dentelle du Puy.

Nr. 188:

LÉON WERTH, Aristide Maillol.

J. TOUENDHOLD, Borissoff Moussatoff (Petersburg).

GUSTAVE KAHN, La réalisation d'un ensemble d'Architecture et de Décoration.

Vereinigung zu raumkünstlerischer Tätigkeit unter Leitung André Mares und des Architekten Duchamp-Villon, Herbstsalon 1912.

PAUL POUZET, L'adoration des mages de Saint-Apollinaire de Valence.

ART ET DÉCORATION.

Dezember:

E. SEDEYN, Clément Mère et Franz Waldraff.

M.-P. VERNEUIL, Les Jouets.

R. KOECHLIN, La céramique dans l'art musulman.

Abbildungen aus d. Sammlungen Jacques Doucet, Du Cane-Godman, Mutiaux, Koechlin etc.

Januar:

H. GHÉON, Jean-Louis Forain.

G. JANNEAU, Manzana-Pissaro.

F. COURBOIN, La gravure sur bois.

M. P. VERNEUIL, Le coussin.

Februar:

JEAN LEBEL, Hokusai.

M. P. VERNEUIL, Un intérieur moderne.

Räume von Jallot und Follot.

SEDEYN, Les Estampes de M. Taquoy.

MERCURE DE FRANCE.

Nr. 371:

F. R. VANDERPYL und GUY-CHARLES CROS, Reflexions sur les dernières tendances picturales.

LES MARGES.

Januar 1913:

MICHEL PUY, Les Singularités du Louvre.

Gedanken über Verwaltung und Anordnung der Sammlungen. Puy schlägt u. a. vor, Rembrandts Werke in die besser belichtete Galerie der frühitalienischen Meister und die bedeutendsten Werke der neueren Plastik — besonders die „Sklaven" Michelangelos — aus ihren Kellergewölben in die neben dem Haupteingang gelegene Galerie Mollien überzuführen. Ferner wäre die Licht- und besonders Raumfülle der großen Rubensgalerie zugunsten der Handzeichnungen zu verwerten, die dort in Vitrinen ausgestellt werden könnten.

REVUE ALSACIENNE ILLUSTRÉE.

1913, Nr. 1:

WALTER L. MÜLLER, Aus dem Kunstgewerbemuseum der Stadt Straßburg. (12 Abb.)

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 11:

ARDUINO COLASANTI — TIB. GEREVICH, I quadri italiani nelle collezioni Pàlffy in Ungheria. (4 Abb.)

Polyptichon von Andrea Orcagna, Madonna von Ant. Vivarini, Sa. Conversazione von Boltraffio u. a.

F. MASON PERKINS, Un gonfalone di Giovanni Boccati da Camerino. (2 Abb.)

ISABELLA ERRESA, Un tesoro di stoffe ricamate. (6 Abb.)

In der Kathedrale von Anagni.

ARIST. SARTORIO, Le colonne vitiree e le colonne tortili. (16 Abb.)

---

fasc. 12:

EMILIO GUSSALLI, La casa di un umanista architetto. Il palazzo Raimondi a Cremona. (11 Abb.)

JACOPO GELLI, Gli spadaj e i lanzari di Milano, (Abb.)

Digitized by Google

CARLO ASTOLFI, Un quadro di Pietro Brueghel il Vecchio. (Abb.)

Bauernfest, in einer Privatsammlung zu Genua.

WALTER BOMBE, Federigo Barocci a Perugia.

Schreibt die Madonna mit hl. Antonius und Lucia im Louvre nunmehr Barocci selber zu, dessen Name sie im Louvre immer getragen hatte und gibt seine frühere Zuweisung (Baldelli) auf.

L'ARTE.

fasc. 6:

G. GIOVANNONI, Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma. (11 Abb.)

Weist als Architekten der Fonado von S. Caterina dé Funari Guidetto Guidetti nach und schreibt S. Spirito in Sania (trout) dem Ant. da Sangallo zu.

ALBERTO SERAFINI, Ricerche sulla miniatura Umbra, secoli 14—16. (12 Abb.)

Behandelt besonders die ferraresischen Einflüsse.

GIUS. GALASSI, La scoperta dei frammenti d'un opera primitiva di Raffaello. (3 Abb.)

Anknüpfend an die Entdeckung Fischels im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen.

A. B. CALOSSO, La mostra storico-artistica del Campanile di S. Marco nel Palazzo Ducale. (4 Abb.)

ADOLFO VENTURI, La formazione della Galleria Layard a Venezia. (11 Abb.)

Entstehungsgeschichte der Sammlung.

ARTS AND DECORATION.

III., März:

ARTHUR B. DAVIES, Explanatory Statement. (1 Abb.)

GUY PÈNE DU BOIS, The Spirit and the Chronology of the Modern Movement. (4 Abb.)

JOHN QUINN, Modern Art from a Layman's Point of View. (5 Abb.)

Wm. J. GLACKENS, The American Section — The National Art — An Interview. (14 Abb.)

FREDERICK JAMES GREGG, The Attitude of the Americans. (4 Abb.)

Wm. M. FISHER, Sculpture of the Exhibition. (3 Abb.)

JO DAVIDSON, The Extremists — An Interview. (3 Abb.)

EMPORIUM.

Januar 1913:

VITTORIO PICA, Jacques Émile Blanche. (22 Abb.)

ELENA BIANCHI, La Marchesa di Pompadour. (19 Abb.)

VITTORIO PICA, La Collezione Rouart. (22 Abb.)

EDMONDO DULAC, I libri illustrati. (15 Abb.)

Februar 1913:

VITTORIO PICA, Izsak Perlmutter. (23 Abb.)

GUIDO MARANGONI, La scuola dell' accademia de Brera. (21 Abb.)

ARCANGELO GHISLERI, Primi studi agrologici italiani sulla zona di Tripolo. (17 Abb.)

März 1913:

VITTORIO PICA, Eugène Laermans. (22 Abb.)

S. DI GIACOMO, La biblioteca Lucchesi-Palli. (13 Abb.)

GINO FOGOLARI, Il Piazzetta, il Tiepolo et il Pittoni al Museo Civico di Vicenza. (5 Abb.)

GUSTAVO FRIZZONI, Per la reintegrazione della grande pala di Giovanni Bellini a Pesaro. (2 Abb.)

DIE GALERIEN EUROPAS.

Heft 12, 1912:

Diego Velazquez, Die Übergabe von Breda (die Lanzen); Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

P. P. Rubens, Das Urteil des Paris; Madrid, Prado . . . . . }
Paolo Veronese, Jesus und der Hauptmann v. Kapernaum; Madrid, Prado . . . . . }
Matteo Cerezo, Die Himmelfahrt Mariä; Madrid, Prado . . . . . }
Eugenio Lucas d. Ä., Bildnis des Stierkämpfers Francisco Montes; Budapest, Sammlung Nemes. . . } Text von August L. Mayer.

Heft 1, 1913:

Giorgione, Adrast u. Hypsipyle; Venedig, Galerie Giovanelli. Text von L. Brosch.

Il Tintoretto (Jacopo Robusti), Das Wunder des hl. Markus; Venedig, Akademie . . . . . }
Marco Basaiti, Christus und die Söhne des Zebedäus; Venedig, Akademie . . . . . }
Francesco Guardi, Blick auf S. Giorgio Maggiore; Venedig, Akademie . . . . . }
Pietro Falca, gen. Longhi, Der Zahnarzt; Venedig, Akademie . . } Text von Corrado Ricci

---

Heft 2:

Francisco Goya, Nackte Maja; Madrid, Prado . . . . . }
Francisco Goya, Bekleidete Maja; Madrid, Prado . . . . . }
Diego Velazquez, Die Spinnerinnen; Madrid, Prado . . . . . }
Diego Velazquez, Villa Medici in Rom; Madrid, Prado . . . . } Text von A. de Beruete y Moret

P. P. Rubens, Der Liebesgarten; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

THE STUDIO.

März:

SELWYN BRINTON, The Paintings of Paolo Sala. (14 Abb.)

HENRY FRANTZ, The Rouart Collection. — The Corots. (10 Abb.)

E. A. TAYLOR, The First Exhibition of Wood — Engraving, Paris. (7 Abb.)

Digitized by Google

STARYJE GODY.

Januar:

A. TROUBNIKOFF, L'oeuvre de Hubert Robert en Russie. (23 Abb.)

Unter den französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts ist H. Robert in Rußland am reichsten vertreten. Werke von ihm befinden sich im Winter- und Anitschkoff-Palais, sowie in der Eremitage zu St. Petersburg und in den kaiserlichen Residenzen zu Gatschino, Zarskoje Sselo, Pawlowsk. Ferner sind eine lange Reihe russ. Aristokraten und Sammler sowie Museen in Petersburg und Moskau oder Umgegend im Besitz von Gemälden und Zeichnungen Roberts.

G. LOUKOMSKY, Le style baroque et le classicisme dans l'architecture de Kostroma. (31 Abb.)

APOLLON.

Heft 1:

A. ROSTISLAWOW, Die kais. Porzellanfabrik zu St. Petersburg und die Figuren des Baron Konstantin Rausch von Traubenberg. (1 farb. Taf. und 13 Abb.)

Der Bildhauer Baron K. Rausch von Traubenberg, ein Schüler Hildebrandts und später Radins sowie P. Trubetzkojs, hat für genannte Fabrik im Auftrage des russischen Hofs eine Serie ausgezeichneter Porzellanfiguren modelliert, welche Typen der russischen Garderegimenter in historischer Reihenfolge darstellen.

ANDRÉ LEWINSON, Edvard Munch und die norwegische Malerei. (15 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

März 1913:

ROGER FRY, Madonna and Child by Carlo Crivelli. (1 Tafel.)

Das neuentdeckte Bild von Crivelli gehört jetzt der Sammlung des Mr. G. Lehmann an. Es stammt aus Crivellis bester Zeit, und kein anderes seiner Bilder zeigt im Entwurf solche Meisterschaft.

FRIEDRICH PERZYNSKI, Towards a Grouping of Chinese Porcelain. IV. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Versuch einer Datierung des äußerst seltenen, feinsten blauweißen Porzellans.

VALERIAN VON LOGA, Bermejo in Castile. (1 Tafel.)

Das Oeuvre des Meisters, der sich auch Bartholomeus Rubeus nennt, wird genauer bestimmt: eine Anzahl neuerer Zuweisungen werden als unrichtig erklärt, ihm aber das leider sehr schlecht erhaltene Altarbild im Chorgang der alten Kathedrale zu Salamanca zugesprochen.

CAMPBELL DODGSON, Two New States. (1 Tafel mit 4 Abbildungen.)

Es handelt sich um Dürers „Melancholia" und einen der Holzschnitte aus Burgkmairs „Weißkönig", die in bisher ungekannten Zuständen neu in die Sammlung des Britischen Museums übergegangen sind: in dem neuerworbenen Blatte der „Melancholia", einem ersten Zustande, ist die „neun" in der dritten Reihe des magischen Sigillum nach rechts gewendet; in dem Burgkmairschen Holzschnitt, der aus der Huthkollektion stammt, und der Alwin Schulz nicht bekannt gewesen ist, hat unzweifelhaft Burgkmair selber die Einführung eines Packpferdes vorgenommen.

D. S. MAC COLL, Notes on Pictures in the Wallace Collection.

Notizen über die Herkunft etc. einiger Bilder der italienischen Schule in der Wallace Collection.

PAUL SCHUBRING, Cassoni Panels in English Private Collections. III. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Ein Paar Cassonitafeln aus der Sammlung des Lord Crawford, den Raub der Sabinerinnen darstellend, und zwei Tafeln aus der Somerskollektion auf Eastnor Castle, den Streit zweier Brüder vom Papste geschlichtet schildernd, werden behandelt.

HENRY NEWTON VEITCH, Early Scottish Spoons in the National Museum of Antiquities, Edinburgh. (1 Tafel mit 8 Abbildungen.)

AYMER VALLANCE, Early Furniture. VIII. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Über Kommoden.

EGERTON BECK, The Ecclesiastical Hat in Heraldry and Ornament before the Beginning of the 17th Century. (Mit zahlreichen Textillustrationen.)

Notes on Various Works of Art (2 Tafeln mit 3 Abbildungen). — Reviews and Notices. — German Periodicals. — Recent Art Publications.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

SCHOENBECK, Das Pferd. Verlag Wilh. Engelmann, Leipzig. Preis M. 28.—.

KLINGER, Malerei und Zeichnung. Verlag Georg Thieme, Leipzig. Preis M. 1.50.

BRANDT, Goethe und die graphischen Künste. Verlag Winter, Heidelberg. Preis M. 4.80.

BARONIN MARIE LOCELLA, Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik, nach den Plänen und Entwürfen des Prof. Locella. Verlag Paul Neff, Eßlingen. Preis broch. M. 10.—, geb. M. 12.—.

JANTZEN, Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht. Verlag Paul Neff, Eßlingen. Preis geb. M. 1.50.

JANTZEN, Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. Verlag Paul Neff, Eßlingen. Preis geb. M. 2.80.

GIESAU, Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Verlag Gebauer & Schwetschke, Halle. Preis broch. M. 6.—.

WITTING, Die antike Kunstsprache (techn. latein.-deutsches Wörterbuch. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 2.50.

L'art Belge au XVIIe siècle. (Verlag van Oest & Cie., Brüssel.

DOEHLMANN, Die bildenden Künste. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis broch. M. —.60.

HETZFELD, Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra. Verlag Dietr. Reimer. Preis M. 3.—.

SCHMARSOW, Joos van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis M. 12.

Les Artistes décorateurs du Bois. (Bibliothèque d'art et d'archéologie.)

L'arquitectura Romànica a Catalunya. Bd. I und II.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen H. Hagerups Forlag, Kopenhagen, über „ALBERT REPHOLTZ, THORVALDSEN OG NYSÖ" und Klinkhardt & Biermann, Leipzig, bei, auf die wir das Interesse unserer Leser hinlenken möchten.

VI. Jahrgang, Heft IV.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Berlin SW. 29, Mittenwalder Straße Nr. 39.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

— **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

— **F. H. C. Preistel**
Inh. A. Voigtländer-Tetzner
übernimmt zur Versteigerung Sammlung. und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

— **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Versteg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

— **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

— **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

— **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

— **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

— **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

— **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

— **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Auktion K. W. in Leipzig: Wertvolle Werke der deutschen Literatur, Werther- und Faustbibliothek. Handzeichnungen und Stiche aus Lavaters Besitz findet im Herbst dieses Jahres statt.

HOLLANDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITT-ILLUSTRATION IN ULM

Von ERWIN ROSENTHAL

Mit sechsundzwanzig Abbildungen auf sieben Tafeln

Gegenüber der Ulmer Holzschnittillustration in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts war die der siebziger Jahre von der Kunstliteratur lange Zeit vernachlässigt worden. Nur im Zusammenhang mit anderen Illustrationen wurde die frühe Ulmer Buchkunst da und dort kurz gewürdigt[1]). In der jüngsten Zeit erlebte sie plötzlich eine Auferstehung, indem sie in Zusammenhang mit dem Hausbuchmeister gebracht wurde[2]). Wie es scheint, war die Bemühung, die trefflichen Werke einem bestimmten Meister anzuschließen, größer als die sachliche Betrachtung der einzelnen Zyklen und ihrer Entwicklung. Es soll daher im Nachfolgenden eine rein stilkritische Würdigung der frühen Ulmer Holzschnitte versucht werden. Die beiden großen Typen der Ulmer Illustration zwischen 1470 und 1480 sind der Boccaccio („de claris mulieribus") und der Aesop. Ihre stilistische Betrachtung wird den Ausgangspunkt für alle weiteren Fragen zu bilden haben[3]).

Gehen wir zunächst auf den von Stainhöwel 1473 edierten Boccaccio[4]) näher ein und bestimmen wir den Grundton des künstlerischen Temperaments, so finden wir durchwegs ein gemessenes Ansichhalten und keineswegs eine den leidenschaftlichen Szenen entsprechende Wandlungsfähigkeit des Ausdrucks. Die weltgeschichtlichen Liebespaare halten sich mit bedächtigem Ernst umschlungen; die von ihrem Liebhaber bedrängte Drigiagontis zeigt stilles Leid statt höchster Erregung und in den zahlreichen Mordszenen gibt es kein stoßweises Zugreifen, sondern ein stetes Innehalten in Bewegungen. Der ganze Reiz der Boccacciozeichnungen enthüllt sich denn auch in weichbewegten Stehfiguren. Jene weltlichen Frauen mit dem feinen Neigen des Kopfes und den Kontrastbewegungen haben nicht ihresgleichen in der zeitlichen Produktion. Indem das Senken des Kopfes, der Fall des Haares, die Richtung des Oberkörpers, der Beine und der fallenden Kleider zueinander in Beziehung gesetzt erscheinen, entsteht jenes rhythmische Spiel, das vielleicht das wichtigste Kriterium der Boccacciofiguren bildet. Mit ihm verbunden ist die sprechende Ausdruckskraft der Silhouette. In den vorzüglichsten Figuren hat die Silhouette nicht nur ihren Eigenwert, sondern sie hat auch eine Neigung zum Stilisierten. Figuren wie Nero auf dem Sabina Popea-Schnitt (fol. 125 b) oder Neoptolemus, der Camilla tötet (fol. 44 a), charakterisieren sich durch die Ornamentwirkung ihrer Silhouette. In diesen Silhouetten bewegen sich die Figuren präzis und ohne Zufälligkeit. Es entstehen gewisse Typen, auf die nur hingewiesen werden soll: die weibliche Stehfigur, welche als Sibylla Erethria, als Almathea, Nicostrata oder Dido erscheint (fol. 26b, 33b, 34b, 57a); die rückwärts blickende Frau: Europa,

(1) Muther, Deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance; München 1884. — Baer, Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts; Straßburg 1903. — Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten; Berlin 1905 und 1911.

(2) Flechsig, Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt; Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV., 3 und 4, 1911. — Leonhardt und Bossert, Studien zur Hausbuchmeisterfrage; Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIII., Heft 6, 8 und 10. — Baer, Der Hausbuchmeister, Heinrich Mang und Hans Schnitzer von Armsheim; Monatshefte für Kunstwissenschaft, V., 11, 1912. — Erwiderung hierauf von Leonhardt und Bossert, a. a. O., VI., 2, 1913.

(3) Die nachfolgenden Untersuchungen sind größtenteils in ausführlicher Form behandelt in meiner Dissertation: Die Anfänge der Holzschnittillustration in Ulm; Halle a. S. 1912.

(4) Über die drei Ausgaben des Werkes vgl. Baer, Historienbücher, S. 47.

Digitized by Google

Ysiphile, Tertia Emilia (fol. 12b, 21a, 102a); Männer, die sich vorneigen: Oedipus, Aegisth, der Henker von Cleopatras Töchterlein (fol. 32b, 46b, 86a). Gemeinsam ist diesen Bewegungstypen das Spiel von Bewegung und Gegenbewegung, die rhythmische Berechnung, das geometrische Schema[1]).

Hinsichtlich der Landschaft und des Innenraumes herrscht in dem Zyklus der Illustrationen Verschiedenheit der Auffassung und der Darstellung. Zwei Lösungen sind indes als wesentlich festzuhalten: in der Landschaft ist es das Prinzip der kulissenhaften Schichtung beim Hintereinander von Objekten verschiedener Distanz; der Effekt beruht auf den starken Überschneidungen, welche beträchtliche Tiefenwirwirkungen vortäuschen (vgl. fol. 6a, 8a, 9b, 12b, 32b, 52b). Das reife Schema des Innenraumes zeigt am ausgebildetsten das Saphobildchen (fol. 65a [Abb. 6]). Ein bestimmtes Prinzip ist gefunden, das außerhalb Ulms in den siebziger Jahren sich nirgends finden dürfte. Die Bodengrenze ist in halber Bildhöhe angenommen, so daß sich eine starke Aufsicht auf den Boden ergibt. Die Rückwand nimmt Zweidrittel der Bildbreite ein. Zwei Fenster darin werden vom oberen Bildrand abgeschnitten. Das rechte Bilddrittel zeigt die nach vorne schräg laufende rechte Seitenwand des Gemaches mit Tür. (Die Orthogonalen des Fliesenbodens konvergieren ohne in einen Punkt zu münden.) Das höchst Individuelle dieses Innenraumes im Boccaccio ist, daß nach links keine Grenze des Gemachs gegeben ist, sondern nur eine Seitenwand rechts und vor allem, daß der Raum in etwa Zweidrittel Höhe abgeschnitten wird. Dadurch wird der Eindruck des Bühnenhaften genommen, wie er in den besten vorausgehenden Raumdarstellungen, etwa in den Augsburger Miniaturen der Mülich und in den folgenden Augsburger Schnitten üblich war; während hier immer Boden und Decke, also Ober- und Untersicht zusammen erschienen, ist im Boccaccio der Ausschnitt eines Interieurs gegeben; damit ist auch ein bedeutsamer Schritt im Verhältnis von Raum und Figur im Bilde getan.

Was das Verhältnis von Darstellung und Text betrifft, so ist an keinem einheitlichen System festgehalten. Bemerkenswert ist, daß ein breiter Raum der kontinuierenden Darstellungsweise eingeräumt ist. Dabei ist mit Geschick das Wesentliche gegeben; zum Beispiel bringt das Bild zur Lebensgeschichte der Klytämnestra die beiden bedeutsamsten Szenen nebeneinander: die Ermordung ihres Gatten Agamemnon und ihr eigenes Ende durch Orest.

Überblickt man die Boccacciobilder im Zusammenhang, so könnten die Tatsachen, daß den besprochenen Typisierungen gegenüber naturalistische Versuche nicht fehlen, daß in Raum und Landschaft keine einheitliche Auffassung herrscht und daß das Darstellungsprinzip wechselt, an verschiedene Künstler denken lassen. Allein alle diese Unterschiede fallen nicht mit stilistischen zusammen. Wo sich solche tatsächlich ergeben, kann man sie mit der sehr wechselnden Technik erklären. Von der bisher stets vertretenen Annahme eines leitenden Künstlers wird man nicht abzugehen haben.

Die Eigenart dieses Meisters kommt zu vollem Bewußtsein, wenn man die gleichzeitige Produktion der Holzschnitte überblickt. Nicht nur, daß die Zeichnungen das Beste darstellen, was bis damals in Deutschland erschien, sie sind auch aus keiner

(1) Vergl. Abb. 1 und 3. Was die Abbildungen betrifft, so verboten technische Gründe leider die Wiedergabe der Aufnahmen in Originalgröße. Auch mußten wiederholt die äußeren der beiden Einfassungslinien wegbleiben. Diese scheinbar geringfügigen Änderungen bringen oft ganz beträchtliche Abweichungen hervor. Eine Nachprüfung der oben gegebenen stilistischen Entwicklung kann nur vor den Originalen erfolgen.

Digitized by Google

der unmittelbar vorhergehenden Arbeiten zu erklären. In den Blockbüchern finden sich höchstens einzelne Züge, die im Boccaccio wiederkehren; aber von einer Bedeutung für den Boccaccio kann auch in einem so nahe bei Ulm entstandenen Werk wie der Waltherschen Armenbibel von 1471 nicht die Rede sein[1]). Am ehesten kämen die Augsburger Arbeiten in Betracht, an die man die Ulmer stets anzuschließen pflegte. Geht man diese aber stilkritisch durch, etwa die Eusebius-Alexander-Illustrationen aus dem Erscheinungsjahr des Boccaccio 1473, so ergibt sich, daß auch hier eine nahe Verwandtschaft mit den Ulmer Zeichnungen vergebens gesucht wird.

Mit den hauptsächlichen Stileigentümlichkeiten des Boccaccio vertraut, wenden wir uns sogleich zu dem zweiten großen Illustrationswerk, das Stainhöwel in Ulm herausgab, zum Aesop[2]). Das Erscheinungsjahr dieses Buches läßt sich durch verschiedene termini ante und post quem auf rund 1476 festsetzen. Jedenfalls darf man mit der Datierung nicht über das Jahr 1477 heraufrücken[3]). Es ergibt sich also vom Erscheinungsjahr des Boccaccio — und bekanntlich ist auch ein Schnitt 1473 datiert — ein Abstand von ungefähr drei Jahren.

Die rund 200 Holzschnitte umfassende Bilderserie legt zunächst die Frage nach ikonographischen Vorbildern nahe. Während Boccaccio durch den jungen Humanismus in der deutschen Literatur weiteren Raum gewann, war Aesop im ganzen Mittelalter ein gelesener Autor. Stainhöwel brachte ihn zwar erst zu einer volkstümlichen Verbreitung, wie auch die Ulmer Schnitte rasch in alle Länder drangen und sich in den allein vor 1500 erschienenen zwanzig Ausgaben überall kopiert finden. Aber einzeln, verstreut und mit anderen gemischt, finden sich die Aesopischen Fabeln in zahlreichen Handschriften des Mittelalters. Die beliebteste Fabelsammlung, Ulrich Boners „Edelstein" bietet uns die besten Beispiele von gezeichneten Aesop-Illustrationen. Vergleicht man solche Fabelbilder etwa vom Anfang des 15. Jahrhunderts mit den entsprechenden im Ulmer Aesop, so ergibt sich, daß diese gewisse ikonographische Formeln wörtlich wiederbringen. Leider enthält die Bonersammlung nur einen kleinen Teil der von Stainhöwel edierten Fabeln und so begrenzt sich der Nachweis ikonographischer Vorbilder von selbst. Aber es ist auch keineswegs Boner die letzte Quelle für den Aesop gewesen. Die Fabelillustrationen der Ulmer Ausgabe gehen teilweise — natürlich in abgewandelter Form — bis auf die Zeichnungen des Ademar-Aesop zurück, der wiederum die älteste Replik der Romulus-Illustration darstellt[4]). Damit ist für einen Teil der Ulmer Aesopbilder der bedeutsame Fall gegeben, daß ihre Ikonographie in der antiken Illustration wurzelt.

Für die Schnitte der Ulmer Ausgabe sind natürlich von besonderer Wichtigkeit die zeitlich nahestehenden Vorbilder. Prüft man nun das Verhältnis zu diesen zwischen etwa 1400 und etwa 1450 entstandenen Zeichnungen[5]), so zeigt sich, daß

(1) Faksimileausgabe: Biblia pauperum, deutsche Ausgabe von 1471; Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen 1906.

(2) Die Illustrationen zu „Griseldis" bleiben in diesem zusammenfassenden Aufsatz unbesprochen, weil sie nur ein Bild des reifen Boccacciomeisters geben und kein neues Moment für die stilistische Entwicklung der Ulmer Illustration liefern.

(3) Ausgeführt in meiner Dissertation. — Neuerdings Leonhardt und Bossert in den „Studien", S. 194.

(4) Vgl. Georg Thiele, Der illustrierte Aesop in der Handschrift des Ademar; Codices graeci et latini 3. Suppl., Leyden 1905.

(5) Die wichtigsten Beispiele enthält: cgm. 576, cod. pal. germ. 314, cgm. 3974, clm. 4409, cod. pal. germ. 794.

Digitized by Google

sich das ikonographische Schema mit zäher Beharrlichkeit erhalten hat; das wird besonders auffallend, wenn der Text Aesop-Stainhöwels von der Bonerschen Versifizierung abweicht und das Bildschema bleibt.

So ist zum Beispiel auf dem Bilde zur Geschichte von Stadt- und Feldmaus in der Ulmer Ausgabe der Koch eben daran einen großen Schlüssel ins Schloß des Kellers zu stecken (Abb. 7), im Text ist nur von einem „Rumpeln" an der Tür die Rede. In den Bonerhandschriften cgm. 576 (Abb. 8) und cod. pal. germ. 314 ist die Erklärung zu finden. Hier ist die Szene vorgezeichnet — auch die Zeichnung des kleinen Hauses mit dem leckeren Inhalt ist hier wörtlich vorgebildet — und der Bonersche Text verlangte tatsächlich das Schlüsselanstecken, indem es darin heißt, daß die Mäuse vom Knarren des Schlosses aufgeschreckt werden. Ein andermal zeigt der Aesop einen ins Horn blasenden Jäger mit Hunden und davonspringenden Hasen (fol. 92a). Im Text heißt es nur, daß zwei Hasen fliehen „cum strepitus magnus .... subito veniret". Wieder sind Jäger und Hunde ikonographische Bestandteile der Bonerillustration, wo es in der gereimten Fabel heißt: „in einen waldt ein yäger kam / mit seinen Hunden ...." (cgm. 3974, clm. 4409, cod. pal. germ. 794). Ein letztes Beispiel entnehme ich dem in Bamberg 1461 gedruckten Boner, der wohl ganz auf Vorlagen aus Handschriften beruht: die berühmte Fabel von dem im Netz gefangenen Löwen zeigt auf der Ulmer Darstellung den Löwen statt im Netz mit einem Strick um den Hals an eine Säule gebunden. Unter der entsprechenden Darstellung im Bamberger Boner findet sich die Erklärung; der Bonersche Text verlangt hier: „Der lev gefangen wart in einem Strick...." Das ikonographische Schema liegt also wieder dem Aesopzeichner näher als der Stainhöwelsche Text, der „in rete cadit" schreibt.

Die von Stainhöwel vorgetragene Lebensgeschichte des Aesop enthält eine reiche Serie von Bildern, für welche Vorlagen nicht aufzufinden sind und wohl auch nicht existierten. Da sie also in jeder Hinsicht als absolut dem Aesopzeichner eigen zu betrachten sind, muß man aus ihnen vor allem das für ihn maßgebende Verhältnis der Illustration zum Text feststellen. Hier ist nun die distinguierende Darstellung die fast allein herrschende. Die kontinuierende fehlt ganz und nur ein besonders auffälliges Beispiel kompletierender Art findet sich in der Szene, wo Aesop dem Xanthus über die Krähen zu berichten hat. Erinnern wir uns der Beobachtung, daß in den Boccaccioillustrationen alle drei Systeme vertreten waren und gerade das kontinuierende eine große Rolle spielte, so ist die Tatsache, daß im Aesop das distinguierende maßgebend ist, besonders bemerkenswert.

Was nun den Stil der Aesopzeichnungen[1]) betrifft, so fällt an den Figuren als erstes die Lebhaftigkeit des Lineaments auf. Die Konturen sind geschmeidig, quellen aus und biegen ein. Sie sind elastisch. Entsprechend ist die Binnenzeichnung: leichte kurze Parallelschraffen auf langen Flächen (Mäntel) und ein freies Gekräusel hackiger Strichelchen an Stellen, wo Stoffe sich knittern (Ärmelbiegungen). So erscheint die Form lebhaft, momentan gesehen und weit ab vom Stilisierten. Sieht man, um ein Beispiel für die Freiheit der Form und Bewegung zu geben, die entsetzt sich abwendende Frau des Xanthus bei der Vorstellung des Aesop, das Biegen des Oberkörpers in den Hüften, das Neigen des Kopfes, die Gesten und die Gewanddrapierung, so erkennt man klar die gelöste Körperform des Aesopzeichners. Auch liegende oder sonst in Ruhe verharrende Figuren haben dadurch Puls, daß ihnen durch Form und Strich der Eindruck des Sichveränderns, der Bewegung gegeben ist.

(1) Vergl. zum Nachfolgenden Abb. 2, 4, 5.

Digitized by Google

Ist für die figürliche Darstellung die Frische der Gesamtbeobachtung, die Gelöstheit der Körper, die Zufälligkeit der Bewegungen maßgebend, so entspringt aus dem gleichen Geiste die Landschaft des Aesop[1]), welche eine außerordentliche Stellung in der Illustration des 15. Jahrhunderts einnimmt. Zum ersten Male tritt in deutschen Buchschnitten eine intime, um ihrer selbst willen gesehene Landschaft auf. Man neigte stets dazu, die Lirarsche Chronik[2]) der achtziger Jahre als grundlegend für die naturalistische Landschaftsauffassung in der Illustration zu betrachten. Zweifellos verdient diesen Ruhm die Aesoplandschaft. Reine Naturausschnitte sind diese Landschaftsbilder, künstlerisch schlicht gesehen und doch reich gestaltet.

Beachtenswert ist schon die Tatsache, daß die Landschaft nicht, oder dann und wann bedingt, im Text gefordert wird; daß sie also eine Erfindung des Künstlers ist. So ist etwa in der Geschichte vom Hahn und der Perle oder vom blasenden Fischer oder von der Grille und Ameise keine Szenerie vorgeschrieben. Die kleinen Landschaftsidyllen sind selbständige Bildbereicherungen des Künstlers. Hierin liegt etwas sehr Wesentliches, denkt man an die vorangehende Illustration, wo Landschaft nie mehr als eine flüchtig angedeutete Folie zur figuralen Darstellung war. Einzelne Versatzstücke der Aesop-Landschaft sind wieder ikonographisch in Handschriften vorgebildet; aber in diesen sind immer nur einzelne Landschaftsteile gegeben, soweit sie durch den Text gefordert sind; etwa ein Baum, wenn ein Vogel in der Erzählung auf einem solchen sitzt. Die Entdeckung des Naturausschnitts und die Einbeziehung der Figuren in die Landschaft ist rein persönliches Gut des Aesopzeichners.

Die Mittel dieser landschaftlichen Darstellung sind die denkbar einfachsten. Alles liegt in der Ausdruckskraft weniger Striche; jene die Szene nach hinten abschließende Terrainlinie und ein paar das Niveau modifizierende Schraffen vermögen das landschaftliche Milieu zu charakterisieren. Von außerordentlicher Eindringlichkeit ist die Tiefenwirkung. Die alte Art, durch Diagonalen-Überschneiden das Hintereinander fühlbar zu machen — wofür wir im Boccaccio zahlreiche Beispiele fanden —, weicht einer völlig anderen Distanzbildung. Eine Bergkulisse im Vordergrund treibt die ganze übrige Landschaft weit in die Tiefe; Bäume und Felsen ragen aus einem deutlich markierten Mittelgrund auf und scheiden das Davor und Dahinter; wie gar Bäume in verschiedenen Bildebenen verschiedengroß aufgepflanzt werden und so etappenweise in den Raum hineinführen, das erinnert an die klassischen Forderungen der Tiefenabstufung.

Für die Baumzeichnung bleibt noch zu erwähnen, daß neben dem Blattbaum der gestrichelte Laubbaum eingeführt wird. Er ist für die folgende Ulmer Illustration maßgebend geblieben.

Nach diesen kurzen Bemerkungen zum Charakter der Aesopzeichnungen wäre die Frage zu erledigen, ob diese alle von einer Hand herrühren. Fast noch schwerer als im Boccaccio entschließt man sich alle als unter einer Oberleitung entstanden anzuerkennen; denn von manchem vor allem technisch wenig Gelungenen bis zu den Meisterschnitten der „Historia Sigismondae“[3]), die wohl die letzten und reifsten Arbeiten darstellen, ist ein großer Schritt. Aber ein geistiges Band hält sie alle zusammen.

(1) Vergl. Leonhardt und Bossert in den „Studien“, S. 194.

(2) Zur Abhängigkeit dieser Bilder von cgm. 436 vgl. Baer, Historienbücher, S. 143 ff.

(3) Wie die „Griseldis“ dem Boccaccio, folgt die „Historia Sigismondae“ dem Aesop; wiederum fehlt eine eingehendere Betrachtung des kleineren Werkes, da es künstlerisch und technisch nichts Neues, sondern nur das Vollkommenste der Aesopkunst bedeutet.

Digitized by Google

Ist nun der Aesopkünstler wirklich dieselbe Persönlichkeit, die den Boccaccio illustriert hat?

Es ist zweifellos, daß sich viele Einzelheiten im Aesop an den Boccaccio anschließen. Auffallend ist die Übereinstimmung in der Darstellung des Innenraums. Die so sehr charakteristische Bildung der Zimmer wurde oben näher gekennzeichnet. Sie ist im Aesop genau wie auf dem Saphobildchen des Boccaccio (Abb. 5 und 6). Im figürlichen Teil erinnern die ausschreitenden Männer in langem Mantel (etwa der reiche Bürger Aesop, fol. 239a) an ganz ähnliche im Boccaccio (z. B. fol. 72b). Oder man stelle die Könige Tiberius (Boccaccio, fol. 117b) und Nectanabus (Aesop, fol. 56a) nebeneinander. Der Zöllner (Aesop, fol. 244a) ist erklärlich aus den Gegenbewegungsfiguren des Boccaccio, etwa dem Aegisth, fol. 46b. Der Ritter zu Pferd (Aesop, fol. 186a) gleicht völlig dem Jason (Boccaccio, fol. 22b). Die Beispiele der Anklänge und Übereinstimmungen figürlicher Motive ließen sich leicht vermehren. Es mag nur noch gesagt sein, daß sich auch Einzelmotive der Landschaft da wie dort finden, und zwar in vielen Beispielen das blattlose kümmerlich kahle Bäumchen und einmal das Häuschen mit dem Mühlrad (Boccaccio, fol. 6a, Aesop, 173b). Auf dem Ceresbild des Boccaccio (fol. 6a) ist sogar der gestrichelte Laubbaum vorgebildet.

Vergegenwärtigt man sich aber die stilistischen Grundeigenschaften beider Werke noch einmal eindringlich und hält sie nebeneinander, so verblassen immer mehr die Übereinstimmungen und der Unterschied der künstlerischen Temperamente wird stärker und stärker fühlbar. Schon für die Darstellungsweisen haben wir das bemerkenswerte Resultat erhalten, daß der Boccaccio die kontinuierende Darstellung bevorzugt, während dem Aesop fast ausschließlich die distinguierende eigen ist. Diese Verschiedenheit in der Auffassung der Textillustration macht sofort die nämliche Basis der Entstehung unwahrscheinlich. Halten wir nun die stilistische Eigenart beider Werke gegeneinander, so stehen sich Prägnanz der ornamental wirkenden Silhouette, Typisierung der rhythmischen Bewegung und Mangel an natürlicher Frische in einem, ein quellender Kontur, figürliche Gelöstheit und natürliche Lebhaftigkeit im anderen Bilderzyklus gegenüber. Es ist ein allgemeiner Auflösungsprozeß, der im Aesop konsequent durch Auffassung und Gestaltung der Körper und Köpfe, der Gewänder, der Landschaft und der Tiere geht. Bei den Boccaciofiguren war jeder Teil rhythmisch zum Ganzen bezogen. Hätte man an einer von ihnen einen Arm gehoben oder gesenkt, so wäre die feine Balance der Figur vernichtet gewesen. Bei den Aesopfiguren kann wohl eine Hand höher oder tiefer gesetzt werden. Sie sind momentan gesehen, in einer zufälligen Stellung festgehalten. So kommt es, daß ein zustoßender Mörder im Boccaccio eine elegante, ponderierte Stehfigur ist (z. B. Orestes), während eine ruhende Aesopfigur, wie der schlafende Poet, voll Puls und Aktionsfähigkeit steckt. Solche Gegensätze der Gestaltung scheinen doch fundamental zu sein und für eine bestimmte Trennung der beiden Werke zu sprechen. Nimmt man dazu das Phänomen der Landschaft im Aesop. Was besagen die traditionell übernommenen Einzelheiten gegenüber der absolut neuen Idee von der Landschaft und von deren völlig neuer und persönlicher Gestaltung. Sie ist logisch verbunden mit dem freien Naturgefühl der Figuren und eben dieses Naturgefühl hat nichts mehr gemein mit dem des Boccaccio. Dieser weist mit seinen gotischen Gegenbewegungen und der präzisierten Umrißzeichnung auf die Stilistik der Biblia pauperum zurück, jener nimmt die bedeutendsten Illustrationen der neunziger Jahre voraus. Nur die uniformierende Technik der Holzschneider — offenbar waren einige an beiden Werken tätig — konnte über die Verschiedenheit

Digitized by Google

des künstlerischen Empfindens hinwegtäuschen. Wo auch der Schnitt abweicht, also zwei ausführende Hände anzunehmen sind, da tritt der völlig andere Geist der Aesopillustration der des Boccaccio gegenüber klar zutage. Nun ist, wie wir früher gesagt haben, der zeitliche Abstand beider Werke rund drei Jahre. Mag man geglaubt haben, die beiden Werke erzählen die stilistische Entwicklung ein und desselben Künstlers, so verliert diese Anschauung angesichts der kurzen Zwischenzeit einerseits und der festgestellten grundsätzlichen Verschiedenheit anderseits, alle Wahrscheinlichkeit. Die Frage bleibe zunächst offen; dagegen mag versucht werden ein Zwischenglied zu finden, das Boccaccio und Aesop stilistisch verbindet. Ein solches bieten, wie ich glaube, die Illustrationen des Rodericus Zamorensis[1]): „das Buch genannt der Spiegel des menschlichen Lebens".

Dieses in der Kunstliteratur nur vorübergehend behandelte Buch ist undatiert und enthält keine Ortsangabe. Letztere ist leicht festzustellen; die Type ist die Günther Zainers in Augsburg. Dagegen ist das Datum bis in die neuesten Publikationen fast immer falsch fixiert worden, indem man das der lateinischen Ausgabe des Werkes, 1471, auch für die deutsche illustrierte annahm. Tatsächliche Aufschlüsse gibt uns die deutsche Ausgabe selber. In der Vorrede an Herzog Sigmund von Österreich erzählt der Herausgeber — es ist eben wieder Stainhöwel —, daß er schon etliche Bücher aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt habe und „allerletscht" die Bücher Boccaccios von den berühmten Frauen. Damit ist gesagt, daß die Zamorensisübersetzung nach 1473 fällt. Nun befindet sich aber glücklicherweise auf der Münchner Hof- und Staatsbibliothek im cgm. 1137 noch die eigenhändige Niederschrift Stainhöwels und diese deutsche Übersetzung versah der Autor mit der Schlußschrift:

Geendet uff samstag vor dem suntag letare
ano dni 1474 p hainrum stainhöwell doctorem[2]).

Diese Übersetzung enthält die Widmung an Sigmund noch nicht. Mit der Herausgabe des reich illustrierten Buches kommen wir also rund auf das Jahr 1475. Diese Zahl ist übrigens in der dem Buche vorausgeschickten habsburgischen Genealogie enthalten und schon von Heinecken[3]) beachtet worden; er benützt sie als terminus post quem für die Datierung des Buches; wohl mit Recht; aber es darf nicht übersehen werden, daß die Zahl im Zusammenhang des Textes unverständlich ist. (Maximilian, der spätere Kaiser, wäre hiernach 1475 getauft worden.) Wir rücken also mit dem Zamorensis ziemlich nahe an den Aesop heran; die Arbeit an diesem ist aber im Zamorensis noch nicht erwähnt; so scheinen beide Werke in kurzem Abstande nacheinander erschienen zu sein.

Was nun die Illustrationen dieses Werkes betrifft, so stehen sie in der Produktion der siebziger Jahre in Augsburg absolut vereinzelt da. Zwischen 1470 und 1480 gab es ja in Augsburg eine reiche Entfaltung des Buchschmucks. Künstlerisch ist innerhalb dieses Dezenniums kaum eine Entwicklung oder ein Fortschritt zu bemerken. Es handelt sich um eine durchaus geschlossene Gruppe von Holzschnitten ganz ausgesprochenen Stils. Es mag hier nur in Kürze an die Hauptmerkmale erinnert werden: die Figuren sind fast immer gedrungen, breit, vierschrötig. Der Kopf sitzt ohne Hals auf dem Körper. Dieser ist meist das Drei- oder Vierfache

(1) H *13948, Schr. 5102.
(2) Im Katalog der Hss. der Hof- und Staatsbibliothek München ist für die Hs. irrtümlich das Datum 1471 angegeben.
(3) „Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen" 1786, S. 251ff.

Digitized by Google

des Kopfes. Die Einzelformen, besonders Köpfe und Gewänder sind großflächig, derb, bisweilen plump. Entsprechend ist das Lineament hart; die Konturen und Binnenstriche haben kein Gefühl für die Form, der sie dienen. Die Interieurs geben mit ihrer Ober- und Untersicht auf Boden und Decke keine klare Vorstellung des Raumes. Gewisse Schraffenkonstellationen, etwa bei der Zeichnung der Bärte, oder an den Kleiderfalten, die vom Knie zum Boden fallen, oder zur Belebung der Mauern, wiederholen sich schematisch.

Um 1475 erscheinen nun in Augsburg die Zamorensisschnitte; unerklärbar aus diesem eben betrachteten Stil und ohne entscheidende Einwirkung auf die späteren Augsburger Illustrationen. (Als 1479 Bämler eine neue Ausgabe des Zamorensis edierte, druckte er die gleichen Stöcke noch einmal ab.)

Tritt man den Holzschnitten näher, so ergibt sich die Notwendigkeit, zwei ganz verschiedene Hände zu unterscheiden. Die Scheidung ist durch den Wechsel des Schnitts erschwert. Doch glaube ich mit einiger Bestimmtheit so trennen zu dürfen, daß von den 55 Illustrationen 42 dem einen und 13 dem anderen Künstler angehören. Die 12 Zeichnungen — 13 Abdrücke —, welche von der Mehrzahl abweichen, sind nach der alten Foliierung: fol. 1a, 3a, 8a, 9a, 48b (65b der gleiche Stock), 50b, 53a, 63b, 66b, 69b, 83a, 99b. Diese wenigen Illustrationen gehören wohl zum stilistisch Seltsamsten im Buchschnitt des 15. Jahrhunderts. Die Figuren sind weniger fleischgebildete Körper als lineare Schemen (Abb. 9). Arme und Beine bewegen sich heftig in den Gelenken, Falten fließen zu Boden, flattern im Wind. Der Schnitt mit dem sinkenden König vergegenwärtigt etwa die groteske Beweglichkeit dieser Wesen. In der Gelöstheit ihrer Glieder, in dem Mangel an körperlicher Konsistenz sind diese Gestalten ganz Bewegung. Ein weiteres Beispiel bietet die Ringergruppe (Abb. 10). Diese spindeldürren Figuren sind mehr Drahtpuppen als Menschen. Die Bewegung allein, der Moment ist mit höchster Sicherheit und künstlerischer Kraft festgehalten. In dem Schnitt mit der ärztlichen Untersuchung kommt auch der Körper als solcher in seiner Fülle wenig zur Geltung (Abb. 11). Beine und Füße sind unendlich dünn und der Eindruck der Gewandfiguren beruht ganz auf dem linearen Eindruck: auf der Wirkung der wie Strahlen nebeneinandergesetzten Vertikalen. Die senkrechten Parallelen sind überhaupt ein besonderes Kennzeichen unseres Meisters und durchgehends waltet in den Bildern eine Häufung vertikaler Linien. Es sei noch kurz auf die zur Gesamtzeichnung stimmenden fahrigen Häckchen hingewiesen, die das Baumlaub vorstellen; auf die dünnen, scharf charakterisierten Hunde und auf die kühne Gruppierung hügliger Terrainstücke.

Mit seiner Vibrationsfähigkeit in der figürlichen Bewegung, mit seinem glänzenden, eminent ausdrucksstarken Strich, mit seiner ganzen Art der Naturbetrachtung steht dieser Künstler nicht nur als Fremdling in Augsburg da, sondern sein Temperament weist überhaupt über die schwäbischen Grenzen hinaus. Aber es ist mir nicht möglich, die Herkunft dieses Stiles klar aufzuzeigen. Genaue Parallelen finden sich nirgends und wo Verwandtes sichtbar wird, ist es ein Jahrzehnt und mehr später. So erscheinen 1492 in der Mainzer „Chroneken der Sassen" zwei Schnitte, die Kaiserallegorie und eine Kampfszene, die stilistische Abkömmlinge der Zamorensisschnitte sein dürften. Die Ringergruppe des Zamorensis hat eine treffliche Parallele in den Kämpfern des Schlachtbildes, und auf der Kaiserallegorie finden sich jene schemenhaften Körper und eine sehr ähnliche Technik wie im Zamorensis. In den beiden in Speier bei Drach erschienenen Werken, dem „Heilsspiegel" und „Petrus de Crescentiis, libri commodorum ruralium", erinnern auch einige Einzelheiten in Körperbildung und Bewegung an den Zamorensis. Aber

Digitized by Google

vielleicht sind es nicht gerade einheimische Elemente dieser am Mittelrhein erschienenen Werke, mit denen sich das frühere Zamorensiswerk berührt. Ist nicht eine letzte Quelle in niederländischen Schnitten zu finden? Diese Frage entscheidend zu beantworten, verbietet die geringe Kenntnis von der Entwicklung des niederländischen Holzschnittes im 15. Jahrhundert[1]). Ich möchte aber nicht unterlassen, auf einige Beobachtungen hinzuweisen, die mich an die Möglichkeit eines Zusammenhanges denken ließen. Als zeitlich dem Zamorensis vorangehend käme das „Speculum humanae salvationis" (vor 1474)[2]) in Betracht. Einiges, was im Zamorensis für Augsburg — aber auch für Ulm — besonders unerklärlich ist, ließe sich aus dem Speculumkreise heraus erklären; so der en face sitzende Kaiser auf dem ersten Zamorensisschnitt in seiner korrekten Sitzstellung, in der Drapierung und Brechung des Gewandes; man vergleiche ihn mit dem verspotteten Christus im Speculum; das seltsame Übergreifen und Schwingen der Arme des Zuschlagenden auf dem Zamorensisschnitt fol. 3a zeigt der Balaam im Speculum[3]). Interessant ist auch das Vorkommen der spitzen Kinnbildung in beiden Werken. Diese in den schwäbischen Schnitten keineswegs üblichen spitzen Kinnformen in knochig-mageren Gesichtern scheinen überhaupt für die niederländischen besonders kennzeichnend zu sein. Sie finden sich in den achtziger und neunziger Jahren immer wieder, besonders in jenen Schnitten, die offenbar auf holländischem Boden entstanden sind. Und gerade auf diese Holzschnitte möchte ich im Zusammenhang mit dem Zamorensis aufmerksam machen. Freilich sind die Werke alle wesentlich später als der Zamorensis. Aber die sehr ausgeprägte Stiltradition der holländischen Schnitte erlaubt Rückschlüsse, so weit es sich um allgemeine Züge handelt. Man betrachte z. B. Schnitte, welche 1485 in Haarlem erschienen. (Le Fèvre, Historien van den vromen ridder Jason, Campbell 1092; Le Fèvre, Vergaderinge der historien van Troyen, Campbell 1095.) Sie stecken voll von jenen überschlanken Gestalten und die Gewänder zeichnen sich durch Angabe von zahlreichen Senkrechten aus wie die Zamorensisschnitte. Für das Verschränken und Auseinanderzerren von Gliedmaßen finden sich zahlreiche Beispiele. Auch ließe sich die Raumbildung und die Zeichnung der dünnen Hunde besonders erwähnen. — Es ist weiterhin seltsam, daß die einzigen Buchschnitte, für die wir den Namen eines Holländers als Illustrator nennen können, daß Erhard Reuwichs Zeichnungen für Breydenbach (Mainz 1486) die gleichen Tendenzen mit dem Zamorensis teilen. Natürlich handelt es sich im Breydenbach um eine ganz vorgeschrittene und keine naheverwandte Kunst; aber man möchte doch denken, daß die letzte Quelle für beide Werke gemeinsam war; das Bildchen der Sarazenen (Abb. 12) hat, wenn man von der wesentlich reicheren Einzelform absieht, eine den Zamorensisschnitten gleiche Betonung der Vertikalen, sowohl im senkrechten Nebeneinander der Figuren als auch in der Binnenzeichnung der Gewänder. Man beachte die senkrechten Parallelen auf den Mänteln der beiden bärtigen Männer! In beiden Arbeiten heben sich die schlichten Silhouetten vom neutralen Grund und geben besonders den Köpfen starke Akzente. Das beste Beispiel für die schon genannte schmale Kinnbildung

(1) Conway, The woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century; Cambridge 1884. — Max J. Friedländer, Der Meister der Virgo inter virgines; Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1910.
(2) C A 1570 (Campbell, Annales de la typographie néerlandaise au XVe siècle. La Haye 1874).
(3) In der Hauptgruppe der Zamorensisschnitte, die von diesem Meister beeinflußt ist, kann man auch noch die Spuren finden: der getötete Mann im Zamorensis, fol. 21a, ist fast eine Kopie des Abel im Speculum. Das Pferd auf dem gleichen Zamorensisschnitt gleicht nicht minder getreu dem des Raamschnittes des Speculum.

Digitized by Google

bietet der sitzende Mann der Syrer. Auch von der Landschaft des Syrerbildes steckt schon viel in der Landschaft des Zamorensishirten. Was die Breydenbachschnitte von holländischen Schnitten gleichen Datums zunächst äußerlich ziemlich weit abrückt, das ist die Technik des offenbar deutschen Holzschneiders. Und ähnlich verhält es sich wohl auch mit dem Zamorensis. Übersetzt man diese Schnitte in die Konturentechnik mit den kleinen Parallelschraffen des holländischen Schnittes, so wird die Ähnlichkeit noch weit größer. Das Ringerbildchen zeigt sogar eine auffallende Anlehnung an die niederländische Technik.

Mit dieser kurzen Andeutung ist mehr ein Weg angedeutet, als ein Beweis versucht. Immerhin scheint mir das neue Element in den Zamorensisschnitten durch niederländische Mitarbeiterschaft oder Beeinflussung am ehesten verständlich zu werden.

Die Hauptgruppe der Zamorensiszeichnungen ist dem schwäbischen Schnitt nicht wesensfremd. Zu den Augsburger Schnitten sind, wie schon gesagt, keine, oder wenigstens nur ganz entfernte Beziehungen gegeben. Dagegen drängt sich uns der Gedanke an die Boccaccioillustrationen auf. Die Proportionen der Gestalten stimmen vor allem vielfach überein. In Einzelheiten überraschen Ähnlichkeiten wie der Mann mit dem Schultermäntelchen Z. fol. 13b und B. fol. 90a; die ausschreitende Mantelfigur, die im Zamorensis öfters wiederkehrt, z. B. fol. 16b, 38b, 121b ist aufs engste mit Gestalten wie dem Waltherus verwandt, der vor der entwürdigten Griseldis steht. Das seltsame halbe Knieen findet sich korrespondierend auf dem Carolus-Magnusschnitt des Boccaccio und im Zamorensis fol. 19b. Auch vergleiche man die Mantelfiguren Zamorensis fol. 76a und Boccaccio fol. 129a. Besonders nahe berühren sich die Eigenschaften beider Stile im Stammbaum der Habsburger.

Freilich ist im Zamorensis eine ganz andere Persönlichkeit tätig wie im Boccaccio. Von der Typisierung ist jetzt nichts mehr zu verspüren; es entwickelt sich alles nach einer natürlichen Freiheit hin. Es ist ein offensichtlicher Bruch mit den altertümlichen, nicht mehr lebenskräftigen Formen des Boccaccio. Während dieses gesteigerte Gefühl für die natürliche, vitale Form zweifellos in der Zeit lag, mag es durch einen speziellen Anstoß gefördert worden sein, für den wir einen Repräsentanten im Zeichner der 12 abweichenden Stöcke gefunden haben. Wir beobachten seine Wirkung in den übrigen Zamorensisschnitten in vielen formalen Elementen.

Wir haben nun viele Gründe, die Entstehung der Zamorensisillustrationen nach Ulm zu verlegen[1]). Sie knüpfen an keine Augsburger Arbeit an, sondern an den Boccaccio. Stainhöwel, der Herausgeber des Werkes, der ohne Zweifel die Illustrierung überwachte, war in Ulm. Endlich wanderten in diesen Jahren Holzstöcke von Ulm nach Augsburg zu Günther Zainer; gleich nach der Ulmer Ausgabe erschienen die Aesopschnitte bereits in Augsburg. (Der Boccaccio erschien in Augsburg mit den Kopien nach den Ulmer Schnitten.) Ulm hatte die künstlerisch überragende Illustration. Entscheidend aber ist, daß der Zamorensis auch in Ulm seine logische Fortsetzung findet. Diese stilistische Weiterentwicklung vollzieht sich im Aesop.

Zwei Naturauffassungen standen sich im Boccaccio und Aesop gegenüber. Der Zamorensis verbindet beide. Nicht in einem Sprung geht es zu der Ausdrucksfähigkeit der Figuren und der Landschaft des Aesop. Im Zamorensis ist alles schon

(1) Diese Vermutung sprach Kristeller a. a. O. schon einmal aus. Doch wurde er durch irrige Daten zu unmöglichen Schlüssen geführt.

Digitized by Google

begonnen. Der Zusammenhang beider Werke ist so klar, daß eigentlich nur eine genaue Durchsicht beider Illustrationszyklen zu empfehlen nötig ist. Im besonderen verweise ich etwa auf die Nebeneinanderstellung der Schnitte *Z.* fol. 46a und b und *A.* fol. 61a (Abb. 13 und 14), *Z.* fol. 41a und *A.* fol. 54a (Mantelfigur), die Jagdszenen *Z.* fol. 63b und *A.* fol. 92a, *Z.* fol. 121b (Simon Magus) und Sigismonda fol. 5a[1]).

Wir sehen jetzt die Ulmer Illustration der siebziger Jahre in ihren Grundzügen sich anders darstellen als bisher. Wir haben eine ganz augenfällige Entwicklung vom Typisierenden zum individuell Natürlichen in drei Etappen erkannt und einen bestimmten Anstoß von außen als mitbefruchtend gefunden. Wie mir scheint, stellt sich uns hier die logische Entwicklung der Kunstübung eines kleinen Ateliers vor Augen. Jedes Werk hat seine starken Eigenheiten und nur offenbar gleiche Holzschneider scheinen öfters die Unterschiede zu nivellieren. In den drei Werken finden sich gleichartige Schnitte. Geht man aber von den besten Arbeiten aus, die am stärksten die künstlerische Handschrift fühlen lassen, so finden wir drei Individualitäten innerhalb eines kleinen Kunstkreises.

Mit dieser Ansicht tritt die Meisterfrage in ein neues Licht. Wir haben nicht mehr einen Meisternamen für die Ulmer Schnitte der siebziger Jahre zu finden, sondern drei. Bei dem völligen Mangel an urkundlichem Material in Ulm bleiben uns die Namen von dieser Seite her verborgen. Es ist nun zu fragen, wie sich der für Ulm beanspruchte Hausbuchmeister zu der neuen Lösung stellt. Für den Boccaccio erledigt sich sein Name, wie mir scheint, von selbst. Es wurde meines Wissens nie ernsthaft versucht, greifbare Übereinstimmungen mit dem Stichoeuvre des Hausbuchmeisters oder mit dem Hausbuch anzugeben. Es dürfte wohl auch ein vergebliches Bemühen sein. Die obige Charakterisierung des Boccacciostiles dürfte kaum die Eigenart des Hausbuchmeisters treffen und ich brauche mich mit einer Zurückweisung der These nicht länger zu beschäftigen. Wenn die jüngste Forschung mit ihrer Annahme, der Hausbuchmeister sei in Augsburg geboren, Recht hat, so dürfte sich daraus kaum ein Beweis für seine Autorschaft des Boccaccio ergeben. — Für den Zamorensis ist nie sein Name genannt worden. Ich brauche ihn daher nicht zurückzuweisen. Bleibt der Aesop: für ihn allein kommt ernsthaft der Name in Frage. In manchen Fällen findet sich eine auffallende Ähnlichkeit mit Stichen des Meisters. Hauptbeispiele der Übereinstimmung: Das Liebespaar Aesop fol. 118b und ein solches des Hausbuchmeisters, Lipp. III 51[2]): der alte Ehemann, dem die junge Frau die weißen Haare auszieht Aesop fol. 200b und der Stich von Simson, dem Dalila die Haare abschneidet, L. 6[3]), der arme Mann Aesop fol. 239a und der Bettler vom Stich des hl. Martin (L. 38). Hier ist ein Zusammenhang nicht abzuweisen. Aber man unterschätze zunächst doch nicht die Tatsache, daß in gleichen Epochen der gleiche Formwille an verschiedenen Stellen durchbricht; und dann prüfe man eingehend, ob der eigentliche Aesopstil — von den genannten und etlichen anderen Stichproben abgesehen — wirklich mit dem des Hausbuchmeisters identisch ist. Dabei stellt sich heraus, daß immer nur einzelne Figuren übereinstimmen, das Gesamtbild aber ein verschiedenes ist. Erschien etwa der arme Mann Aesop fol. 239a ganz in der Art des Hausbuchmeisters gezeichnet, so haben die Männerfiguren mit den langen Mänteln daneben gar nichts

(1) Vergl. Abb. 15 und 16 für die Eigenart der auseinandergezogenen Gliedmaßen.

(2) Lippmann, Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der königl. Museen zu Berlin.

(3) Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts; Internationale Chalkographische Gesellschaft 1893 und 1894.

Digitized by Google

mit ihm zu tun. Eine der reifsten Frauenfiguren des Aesop, die sitzende Sigismonda (fol. 5a) vergleiche man mit einer typischen Frauengestalt des Hausbuchmeisters (L. 54 oder L. 73). Ist da noch irgendwie die gleiche Hand zu erkennen? Gleiche Sujets wie die beiden Jagdszenen fol. 92a und L. 67 haben nur die alleräußerlichste Verwandtschaft. Der entscheidende Trennungsgrund ist wieder die Landschaft. Hat man nicht oberflächlich die Aesoplandschaft angesehen, sondern sie in ihrer Struktur und in ihrer künstlerischen Selbständigkeit erfaßt, so wird man sie ganz und gar nicht mit den Landschaften im Hausbuchmeisteroeuvre identifizieren können.

Man mag noch an Zusammenhänge mit dem Hausbuch selbst erinnern, vor allem mit den Planetenzeichnungen. So haben die grabenden Weinbergbauern fol. 201b und der schaufelnde Mann auf dem Saturnusblatt (Lippmann, Ch. Ges.)[1]) ihre Ähnlichkeit. Aber es bleibt doch ein Unterschied im Körpergefühl und will man die Hausbuchfiguren in Holzschnitt umgesetzt sehen, so braucht man ja nur den Drachschen Heilsspiegel zu durchblättern[2]). Sei er nun vom Hausbuchmeister gezeichnet oder nicht, hier lebt sein Geist. Gerade dieser Geist aber ist unendlich verschieden von dem, der in den Aesopillustrationen steckt. Ein geschultes Auge wird sich unschwer in die prinzipiellen Gegensätze beider Zeichnungsstile hineinsehen. Die Schnitte sind zum Teil noch viel quellender, rundlich-bewegter, stofflich-weicher und knittriger, in den Körpern wie gedrechselt, im Gesamteindruck unstet. Daneben haben wir eine dem Boccaccio nicht unverwandte Erscheinung: Figuren sind auf eine reichbelebte Silhouette hin gesehen und wirken ornamental. Diese letzteren sind dem Aesop fremd. Die erstere Art aber hat ebenfalls nichts mit den lebendigen Gruppen des Aesop zu tun. Der Aesopzeichner ist von naturalistischer Formenfrische. Er findet einen Ausgleich zwischen der Technik des Schnittes und der lebendigen Erscheinung. Seine Figuren haben eine körperhafte Fülle. Der Zeichner des „Spiegels" aber stilisiert bei aller Lebendigkeit[3]). Er ist der abstrakte Gotiker, der nicht den Körper, sondern die Körperbewegung, der nicht das Bein, sondern die Funktion des Beines gibt. Seine große Kunst ist abstraktes Kräftespiel. Aus diesem Gefühl heraus entsteht der quellende Kontur wie etwa auch jene berühmte knollige Zeichnung der Füße, in denen man ein unverkennbares Kriterium des Hausbuchmeisters zu sehen glaubt. Man wird sie zunächst einmal als Ergebnis eben jenes spätgotischen Gefühls anzusehen haben. Doch angenommen, sie wäre für den Hausbuchmeister allein charakteristisch, so sehe man im Aesop nach, wo man diese Form findet! Mir ist sie nirgends begegnet. Der Vergleich könnte natürlich in allen Einzelheiten ausgeführt werden; ich verweise kurz auf die absolut verschiedenen Körperproportionen; auf die gänzlich anderen Gesichtstypen; auf die Gewandbehandlung, die zu gar keinem Vergleich herausfordern kann. Und dann vergegenwärtige man sich noch einmal unser festgestelltes Raumschema und die Landschaftswiedergabe. Mag man auch die Jahre zwischen Aesop und Heilsspiegel noch so sehr in Betracht ziehen und noch so fest an die Entwicklung eines Künstlers glauben — es bestehen Unterschiede des Stiles, welche die gleiche Urheberschaft vollkommen unmöglich machen[4]). Also

(1) Internationale chalkographische Gesellschaft 1895.

(2) Zweifellos bietet auch ein Schnitt wie die Eierfrau im Mainzer Hortus sanitatis (1491) eine schlagende Parallele zu der auf Krücken schreitenden Alten im Hausbuch (Saturnusblatt). Hier kann man von eigentlicher Stilverwandtschaft, ja Übereinstimmung sprechen.

(3) Zum Beispiel die Blätter: Naumann 7, 18, 40, 69, 72, 98, 104, 117, 169, 187.

(4) Vgl. hierzu Baers auf das Gleiche zielende Gegenüberstellungen a. a. O., S. 449.

Digitized by Google

auch von dieser Seite her fällt die Hausbuchmeisterhypothese für den Ulmer Aesop in sich zusammen.

So ging bei der kritischen Stilprüfung der Aesopschnitte der Name des Hausbuchmeisters verloren. Sich durch die Frage, wer damals außer ihm so hätte zeichnen können, von der Objektivität der Betrachtung abbringen zu lassen, ist müßig. Freilich war es nicht, wie Baer vermutet, Schnitzer von Armsheim. Bossert und Leonhardt haben sicher vollkommen recht, wenn sie betonen, daß die Ptolemäus-Initialen nur von der Art der Aesop-Zeichnungen, nicht gleichen Ursprungs sind[1]), daß die Köpfe der Winde nichts mit dem Aesop zu tun haben und daß Schnitzer Holzschneider war. (Daß Schnitzer Berufsbezeichnung, nicht Name ist, möchte ich nicht zu behaupten wagen. Jedenfalls fehlt dafür jeder Beweis.) Die Ulmer Illustrationswerke der achtziger Jahre, vor allem die berühmten Terenzschnitte, knüpfen keineswegs an den Aesopzeichner an. Ja, man kann sagen, daß im Terenz nicht die geringste Spur für eine durch den Aesop begründete Tradition spricht. Das Grazile, spätgotisch Tänzelnde der feinen Figürchen hat nichts mit dem kräftigen, natürlichen Menschenschlag der Aesopbilder zu tun.

Wenn wir nun auch keinen Namen für die behandelte Gruppe aufbringen können, so ist es doch möglich, sie als eine Äußerung echt schwäbischer Kunst zu charakterisieren. Wir haben gesehen, daß sich die überlegene Ulmer Illustration nicht aus der Augsburger ableiten ließ. Aber wir finden doch in beiden Illustrationsweisen Momente genug, welche auf einen gemeinsamen Stamm hinweisen. Dieses eigentliche Wesen der schwäbischen Illustration wird uns offenbar, wenn wir die Zeichnungen betrachten, mit welchen eine Anzahl von Losbüchern geschmückt ist, die sich auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befinden. Es handelt sich um den cgm. 312[2]), der zwischen 1450—73 entstand. Aus der Handschrift selbst erfahren wir auch den Entstehungsort und den Namen dessen, der sie geschrieben und illustriert hat. In der Schlußschrift heißt es: „Sortilegium per me Conradum Mulitorem de Oettingen, qui tempore isto eram canczelleria Uodalrici comitis de Oettingen, in vigilia Symonis et Jude apostolorum anno domini Millesimo CCCC^{mo} L^{mo}, in castro Paldern[3]).

Die zahlreichen Illustrationen dieser Handschrift enthalten eine Summe von Stilelementen, die wir in den Augsburger und Ulmer Holzschnittillustrationen der siebziger Jahre wiederfinden. Ohne hier auf Einzelheiten einzugehen, mache ich darauf aufmerksam, daß der charakteristische und oben kurz gekennzeichnete Stil der Augsburger Illustrationen in vielen Zeichnungen unserer Handschrift vollkommen enthalten ist. Die abgebildete Planetendarstellung ist nur eine kleine Probe davon (Abb. 17). Die weibliche Figur, welche das Gewand mit der Rechten an den Körper drückt (Abb. 25), erinnert nicht nur ebenfalls frappant an Augsburger Schnitte, sondern enthält auch schon ganz die Elemente für Frauenfiguren des Aesop (Abb. 26). Der abgebildete weibliche Akt hat mit einem des Aesop zweifellos die größte Verwandtschaft (Abb. 19 und 20). Man vergleiche ferner den Junker (Abb. 21) mit dem des Liebespaares des Aesop (Abb. 22). Die naturfrische Wiedergabe der Tiere stimmt

(1) Ganz gewiß scheint mir der gleiche Ursprung nur für den Aksiplesschnitt des Dinckmut-Donates. Für die Initiale der Zainerbibel entschließe ich mich nur schwer sie dem Aesopzeichner zu geben.
(2) Die Bekanntschaft mit dieser Handschrift verdanke ich einem gütigen Hinweis des Herrn Professor Warburg (Hamburg).
(3) Die Handschrift befand sich früher im Kloster St. Ulrich und Afra zu Augsburg. Vgl. Bolte in Georg Wickrams Werke, IV. Bd. Bibliothek des literar. Vereins Stuttgart CCXXX 1903.

Digitized by Google

in beiden Werken außerordentlich überein. Man vergleiche den Hirsch (Abb. 18) mit dem des Aesop fol. 95a, Hund und Hase mit Aesop fol. 92a, den Esel mit Aesop fol. 109b. Ohne die Beziehungen weiter auszuführen, verweise ich noch auf die Übereinstimmung der eigenartigen Stellung der astronomischen Figuren eines Zamorensisschnittes (Abb. 23) und einer Figur des Codex (Abb. 24).

Der Wert dieser Handschrift — es ließen sich sicher noch verwandte finden — besteht darin, daß wir durch sie die Ulmer Buchkunst als eine spezifisch schwäbische zu erkennen vermögen. Sie hat aber auch ihre Bedeutung für die Frage der Autorschaft des Hausbuchmeisters. Während die schwäbische Holzschnittillustration mit den genannten Zeichnungen organisch verwachsen ist, dürfte von diesen zu den Zeichnungen des Hausbuches kein Weg zu finden sein. Ebenso fehlt eine Verbindung zwischen dem cgm. 312 und dem Drachschen Heilsspiegel.

Wir haben allen Grund, die Ulmer Buchkunst der siebziger Jahre als ein Kapitel heimischer Kunstentwicklung zu betrachten. Von dem Ulmer Zentrum scheinen dann da und dorthin Stilelemente — wohl durch Werkstattgenossen — gedrungen zu sein. Der Aesopmeister selbst ist meines Erachtens nach außerhalb Ulms nirgends nachzuweisen.

* * *

Was die von der jüngsten Literatur zusammengestellten Nürnberger, Uracher und Eßlinger Werke betrifft, so stehen sie zweifellos in Zusammenhang mit dem Aesop. Doch scheint es sich meiner Ansicht nach in allen Fällen um Arbeiten von Zeichnern zu handeln, welche im Ulmer Atelier tätig waren, nicht aber um den Aesopkünstler selbst. In den Nürnberger Initialillustrationen bleibt neben außerordentlichen Übereinstimmungen eine große Verschiedenheit im Gefühl für Raum, Körper und vor allem Gewandstoffe bestehen. Der Eßlinger Schnitt mit dem Einzug Christi steht dem Aesop näher, ist aber von einer Zartheit, die dem Ulmer Werke nicht eigen ist. Vergleicht man ihn mit den Zeichnungen zur „Historia Sigismondae", mit denen er etwa gleichzeitig anzusetzen ist, so wird der Unterschied in allen Details ohne weiteres klar. Der Holzschnitt kehrt im Feynerschen „Plenarium" von Urach 1481 wieder, diesmal im Gefolge von zwei Schnitten offenbar gleicher Autorschaft. An ihnen — ich meine die in der „Zeitschrift für bild. Kunst", 1912, Heft 8, abgebildeten Darstellungen von der Aussendung der Jünger und der Heilung des Aussätzigen — wird der Abstand vom Aesopmeister besonders deutlich. Im ersten Augenblick fallen die vielen Motive auf, die der Zeichner aus dem Ulmer Atelier mitgebracht hat. Genaues Zusehen aber läßt die räumliche Unklarheit, das ungeschickte Hintereinander, die Gedrängtheit von Personen und Landschaft erkennen, die dem Aesopzeichner fremd sind. Ferner gehören die fahrigen Bodenlinien, die charakteristische Palme, die eigenartige Plastik der Gewänder und der Hang zum Preziösen, Gedrechselten und Gedrehten (vergl. die Eselshufe, das Halfterband, den Fuß Christi) einer völlig anders gearteten Stilrichtung an. Dieser gleiche Hang zum Preziösen, Zierlichen, ist ja auch in den Feynerschen Bordüren und Initialen ausgeprägt. Sie als eine Weiterbildung der Ulmer zu betrachten, ist durchaus willkürlich. Mit den drei angeführten Schnitten und den Bordüren hört aber auch jede Diskussion über eventuelle Zusammengehörigkeit mit dem Aesop auf. Alle übrigen Schnitte des Buches, soweit sie nicht der Augsburger Stilrichtung angehören, sind mehr oder minder schwache Produkte eines Mischstiles, in welchem die dem Aesop entnommenen Motive nur eine unbedeutende Rolle spielen. Qualitativ nichtssagende Machwerke wie etwa die „Hochzeit von Kanaa",

Digitized by Google

fol. XXVII (alte Foliierung) dem Aesopmeister in die Schuhe zu schieben, zeigt eine völlige Verkennung seiner Kunst.

Weit wichtiger als das Plenarium erscheint mir für die Forschung das von Feyner im gleichen Jahre (1481) edierte „Heiligenleben". Hier liegen die Beziehungen zu ganz anderen Illustrationen, mit welchen auch der Drachsche Heilsspiegel zu verbinden ist, offen zutage. Es treffen sich um 1480 in Urach die Elemente der schwäbischen Illustration mit denen einer prinzipiell ganz verschiedenen, die wir vorläufig ganz allgemein als die rheinische bezeichnen wollen.

Digitized by Google

DANTE ÜBER CIMABUE

Von F. RINTELEN

Herr Professor Dvořak hat in seinen Anzeigen eine Besprechung meines Buches über Giotto veröffentlicht[1]), von der jeder Leser den Eindruck haben wird, daß ich mich im ganzen dafür zu bedanken habe. Wenn ich hier daran anknüpfe, so soll es nicht etwa geschehen, um Aussprüche Dvořaks zu erörtern, über die ich allenfalls mich zu beklagen Anlaß hätte, wie z. B. sein sehr bedauerliches Urteil über Karl Voll, ohne dessen Eyckbuch ich den „Giotto" nicht hätte schreiben können.

Nur zu Dvořaks Anmerkung über meinen Vortrag in der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom November 1911 möchte ich mich mit einigen Worten äußern, weil da eine Sache zur Rede steht, die der endgültigen Erledigung dringend bedarf und die ich damals nur ganz flüchtig berühren konnte.

Das unschätzbarste zeitgenössische Dokument, das wir über das Aufblühen der Kunst in Florenz um das Jahr 1300 haben, ist eine Stelle des XI. Gesanges in Dantes Purgatorio. Dort werden hintereinander Cimabue und Giotto genannt; von jenem wird als von dem älteren gesprochen, dessen Ruhm von dem Glanz des jüngeren überstrahlt wird. Diese Stelle war von Wickhoff in seinem Aufsatz über die Zeit des Guido da Siena[2]) so gedeutet worden, wie es in seine Auffassung von Cimabue als einem durchaus unwichtigen Nachzügler und Anhänger einer überlebten Kunstrichtung hineinpaßte. In jenem Vortrage nun vor anderthalb Jahren habe ich gegen Wickhoffs Erklärung der Dante-Verse Widerspruch erhoben, und hier will ich jetzt versuchen, meine eigene, von Dvořak angegriffene, „neue" Erklärung[3]) breiter zu entwickeln und genauer zu begründen.

Dante ist in den Bezirk der Vorhölle gedrungen, in dem die Hochmütigen ihr stolzes Haupt beständig unter überhängendem Gestein beugen müssen. Zuerst spricht Umberto von S. Fiore. Er kann Dante nicht erkennen, aber dennoch erzählt er in wunderbar gepanzerten Worten von seinem Hochmut und seinem Schicksal. Wer Dante etwas genauer kennt, weiß, wie er es versteht, durch die prachtvolle Zeichnung eines solchen Helden den Leser zu der Höhe seiner Sinnesweise zu erheben. Noch voll vom Glanze dieser Gestalt folgt das Auge dem Dichter, der sich niederbeugt, um in der Grotte den Sprecher zu erspähen. Doch da krümmt sich „unter dem Gewicht, das auf ihm lastet", ein andrer hervor, der Dante kennt und den Dante kennt. O, ruft der aus, bist du nicht Oderisi, der Ruhm Gubbios und der Ruhm der Kunst, die man zu Paris (so schön) Illuminieren nennt? Oderisi, der Miniaturenmaler, der schlichte Diener der Gelehrsamkeit, redet den gelehrten Dante mit dem vertraulichen „Frate" an und sagt: mehr als die meinen, lachen die Blätter, die Franco von Bologna bemalt; sein ist jetzt alle Ehre, und ich bin vergessen. Freilich, bei der heißen Begierde, mich auszuzeichnen, die mich beseelte, hätte ich das, solange ich lebte, nicht zugestanden; darum muß ich büßen. Dann fährt er fort: Vergänglich wie das Grün am Baume ist der Ruhm des menschlichen Schaffens — außer wenn er in roher Zeit erworben ist.

(1) Kunstgeschichtliche Anzeigen, Jahrgang 1911, p. 90—98.

(2) Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, X. 1889, p. 244—266.

(3) Es ist vielmehr die ganz alte, an der auch nach Wickhoff festgehalten worden ist, z. B. von Thode, Aubert, Frey. Aber von diesen hat keiner es der Mühe für wert gehalten, Wickhoffs Deutung gründlich zu widerlegen. Ihr Versäumnis nachzuholen, bietet nun die Erneuerung des Irrtums durch Dvořak passende Gelegenheit.

Digitized by Google

Hier halten wir einen Augenblick inne.

O vanagloria dell' umane posse,
Com' poco verde in sulla cima dura,
Se non è giunta dall' etati grosse.

Diese Betrachtung des Oderisi ist die über den Sinn der folgenden Verse aufklärende Stelle. Ich bemerke, daß es zu der wichtigen Einschränkung der dritten Zeile eine Ergänzung bei Dante gibt, und zwar heißt es im XXV. Kap. der Vita Nuova, wo von den Dichtern in den Volkssprachen die Rede ist: E la cagione perche alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è, che quasi furo li primi che dissero in lingua di sì. Dante hatte genügend nachgedacht, um zu wissen, daß der menschliche Ruhm verschiedene Wurzeln hat, daß er darum von verschiedenem Werte und auch von verschiedener Dauer ist. In den ersten Anfängen können auch Schwerfällige schon in den Mund der Leute kommen. Sie sind die alleinstehenden Vorarbeiter; ihnen folgt sobald kein anderer. Aber kaum sind die guten Zeiten da, so verdrängt der eine den andern.

Diese Gedanken nun werden dem Oderisi in den Mund gelegt, der noch vollständig dem Ducento angehört. Soweit zurück also spricht Dante nicht mehr von etate grossa, und einen Maler dieser Zeit begrüßt er mit solcher Freude und solch schmeichelhaften Worten. Wie mag er da über Cimabue gedacht haben, zu dessen berühmter Erwähnung wir jetzt gelangen.

Credette Cimabue[1]) nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura,
Cosi ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

Ich erlaube mir zunächst, da wir ja nicht mit einem Chronisten sondern mit einem Dichter zu tun haben und beim Dichter der Klang den Sinn besonders zu vermitteln hilft, auf die Schönheit und den eigenen Klang dieser Verse hinzuweisen. Ohne irgendwelchen Übergang tritt Dante aus der düsteren allgemeinen Betrachtung in das Licht der Tatsachen. Ein Ruck, und ein neues großes Bild steht vor uns: auf weiter Wiese ein herrlicher Baum. Man meint, bis jetzt nur ein einsichtiges aber ängstliches Männlein, eben den Oderisi, gehört zu haben, und nun reiße Dante selbst das Wort an sich; so kraftvoll steht ein Satz neben dem andern, mit solcher Leidenschaft schildern die Verse das Nacheinander und Nebeneinander von Geistern, mit denen der Dichter sich vertraut weiß.

Im Genusse dieser Anschauung fühlt Dante endlich ganz nur sich selbst und er schreibt jene Worte, bei welchen den Leser die letzte Erinnerung an den Sprecher Oderisi verläßt; die Sicherheit und das zarte Zögern des Dichters selbst spricht aus dem Vers, in dem er der eigenen, vergangenen und zukünftigen Leistungen neben denen der andern gedenkt. Dann sinkt der Ton mit um so dunklerem Ernst in die Betrachtung zurück.

Alle Wendungen zeugen in den Versen von der Erhebung des Geistes zu hellem Übermut: tener lo campo, havere il grido, tollere la gloria, cacciare di nido. Es ist kein Zweifel möglich: jedem, der in solchem Zusammenhang genannt wird, ist durch die bloße Erwähnung ein Denkmal errichtet.

(1) Soll man aus dem Gleichklang von Cimabue mit cima zwei Verse vorher eine beabsichtigte Anspielung heraushören, oder erklärt er sich nicht vielmehr aus einer Ungeschmeidigkeit der Sprache, für die sich bei Dante mehr Proben finden?

Digitized by Google

Soviel lehrt die Betrachtung der Verse als Verse. Der Wortlaut selbst ergibt das Gleiche. Wir haben zwei Strophen. Die erste ist genau so abgeschlossen für sich wie die zweite, und beide bilden strenge Parallelen. Unter den beiden Guido versteht man seit Alters gewiß mit Recht den Guido Guinicelli und den Guido Cavalcanti, unter dem Emporkömmling Dante selbst. Zuerst also ist von zwei Malern, dann von drei Dichtern die Rede. „Cimabue glaubte den Preis im Malen zu haben, aber schon gilt das Siegsgeschrei dem Giotto und der Ruhm von jenem verdunkelt sich". „Cosi" beginnt die zweite Strophe — „ebenso" hat der eine Guido dem andern den Dichterruhm geraubt, und — geht es gleich weiter — vielleicht ist schon einer da, der diese beiden mitsammen aus dem Neste jagen wird. Von den beiden wackern Miniaturenmalern ist mit keinem Worte mehr die Rede; die fünf Männer bleiben unter sich. So ist es schon in dieser Beziehung irreführend, wenn Wickhoff den Inhalt der ganzen Stelle so umschreibt: „Wie der Ruhm Oderisis durch Franco aus Bologna, so sei jener des Dichters Guido Guinicelli durch den des Guido Cavalcanti, der Ruhm des Malers Cimabue durch Giottos Ruhm verdunkelt worden." Wickhoffs Inhaltsangabe hat aber den weiteren großen Fehler, daß sie den Hinweis Dantes auf sich selbst ganz übergeht. Durch ihn aber erhält das „cosi" eine wesentlich weitere Bedeutung, als es bei flüchtigem Zusehen zu haben scheint. Das „ebenso" darf nicht pedantisch so genommen werden, als wolle es die geschichtliche Stellung des Cimabue genau der des Guinicelli oder gar (wie Wickhoff will) der des Oderisi gleichsetzen und auf die andere Seite den Franco (!), den Giotto, den Cavalcanti stellen; es muß ja doch in seiner Bedeutung hinreichen, damit auch für Dante in dieser Parallele Platz bleibt. Mit andern Worten: der Dichter führt uns durch das cosi nicht von Glied zu Glied, sondern von Gruppe zu Gruppe, von den Malern zu den Dichtern. Will man aber zwischen den einzelnen Gliedern eine bestimmte Beziehung herstellen, so kann es nur die sein, daß man die beiden eng aneinander gedrängten Namensbrüder dem Dante ebenso entgegensetzt, wie in der ersten Strophe mit größerer Freiheit Cimabue und Giotto sich gegenüberstehen. Dazu stimmt auch das zeitliche Verhältnis; Guido Cavalcanti ist 1302 gestorben und aus demselben Jahr haben wir die letzte Nachricht über Cimabue, Giotto und Dante aber sind die Lebenden von den fünf[1]).

Mir scheint diese Deutung die einzig mögliche, und so habe ich in dem erwähnten Vortrag aus dem hohen Ansehen, in dem Guido Cavalcanti bei Dante gestanden hat, geschlossen, daß er auch den Cimabue sehr geschätzt haben müsse. Dvorák dagegen hält an der unzulänglichen Auffassung der Verse fest, die Wickhoff vertreten hat, und sagt, Cimabue werde gerade nicht zu Cavalcanti sondern vielmehr zu dem älteren Guinicelli in Parallele gesetzt. Ich will diesen Standpunkt einen Augenblick annehmen; was ergibt sich aber dann? Dvořak meint, was ich über Cavalcanti gesagt habe: „wie hoch Dante diesen geschätzt und wieviel er ihm verdankt hat, wissen wir zur Genüge," das könne man auf Guinicelli nicht anwenden. Da irrt er nun sehr.

Der Beweis ist leicht erbracht, daß Dante für Guinicelli die größte Verehrung gehegt hat. Man braucht nur einige Gesänge weiter in der Komödie zu blättern, so gelangt man in den Bezirk derer, die von sich sagen: nostro peccato fu ermafrodito (Purg. XXVI), und ebendort treffen wir den Guinicelli in persona[2]). Für

(1) Man hat noch nicht darauf geachtet, daß wir in unseren Dante-Versen den einzigen zuverlässigen terminus ante für Cimabues Tod besitzen. Es ist ausgeschlossen, daß Dante noch zu Lebzeiten des Malers auf ihn für die Vergänglichkeit des Ruhmes exemplifiziert hätte.

(2) Im Notfall genügt es auch, Scartazzinis Enciclopedia Dantesca (Milano 1896), I., p. 974, nachzuschlagen.

Digitized by Google

das, was wir da nun von dem Dichter hören, scheint Verehrung nur ein kaltes Wort. Ein wahrer Jubel erfaßt Dante, als er den Guinicelli sich selbst beim Namen nennen hört. „Wie die Söhne der Issifile, als sie die lang gesuchte Mutter wiederfanden, so war ich... Ohne zu hören und zu reden ging ich voller Gedanken neben ihm; nicht einmal die Glut trieb mich zur Eile, so letzte ich mich an seinem Anblick." Aber mehr noch als diese stürmische Erklärung ist für uns das eine wertvoll, daß Dante hier den Guinicelli seinen Vater nennt und den Vater aller, die süße und anmutige Liebesgedichte zu machen wissen. Das gerade ist das Wort, das wir brauchen.

Dvořak nämlich sagt, Guinicelli sei für Dante „bestimmt der Repräsentant einer alten, überwundenen Richtung". Selbst wenn das richtig wäre, würde die Liebe, die Dante für ihn bekundet, ein neuer Beweis für die alte Wahrheit sein, daß es in der Kunst nicht auf die sogenannte Richtung, sondern auf die Leistung ankommt. Aber, wie wir hören, für Dante ist nicht nur die Leistung, sondern auch die Richtung Guinicellis nicht „überwunden". Er sieht in ihm den Stammvater seiner eignen künstlerischen Art. Ich füge noch hinzu, daß in dem Buche De Vulgari Eloquio Guinicelli mit dem Beiwort Maximus geschmückt erscheint (I, XV).

Also, wie man auch immer im einzelnen deuten mag, es bleibt dabei, daß Cimabue von Dante in eine Gruppe höchst erlauchter Männer aufgenommen worden ist und daß er in Parallele zu Dichtern gesetzt wird, die Dante unendlich wert waren. Wenn wir weiter nichts über Cimabue wüßten als was aus diesen Versen zu lesen ist, so stünde fest, daß er ein zu seiner Zeit das höchste Ansehen genießender Maler gewesen ist, und weiter wäre uns durch die Analogie mit den als Lehrer Dantes bekannten Dichtern nahe gelegt, in ihm den Lehrer Giottos zu vermuten[1]). Zugleich aber werden wir belehrt, daß es damals, wie in der Dichtkunst, so auch in der Malerei einen unglaublich raschen Aufschwung gegeben hat, und hätten wir einzig auf Grund Dantes die Kunstgeschichte jener Zeit uns vorzustellen, so dürften wir allerdings annehmen, daß Giotto von seinem berühmtesten Vorgänger sich sehr bedeutend unterschieden habe.

Nun aber gehen wir noch einen Schritt weiter. In jenem Vortrag habe ich Wickhoffs falsche Deutung der Dantestelle den Grundstein seiner ganzen Cimabuekritik genannt und behauptet, daß mit jener diese zusammenbreche. Freilich hat Wickhoff ganz richtig gezeigt, wie wenig zuverlässig die Erzählungen der alten italienischen Geschichtsschreiber über die Tätigkeit Cimabues sind; vor allem, indem er an Vasaris Katalog Kritik übte, hat er der Erforschung der Ducentomalerei einen namhaften Dienst getan. Vielleicht ist dieser Dienst nicht ganz so groß, wie manche glauben; es bleibt doch im einzelnen zu vieles ungefragt, und man kann nicht so leicht vergessen, daß eben diese Abhandlung der verwirrenden Zuschreibung der Madonna Rucellai an Duccio die Stütze der Autorität Wickhoffs gegeben hat. Immerhin, der grundsätzliche Zweifel Wickhoffs ist gewiß besser, als die unbesonnene Hinnahme, gegen die er kämpfte. Aber dieser ebenso seltsame wie hervorragende Mann ist auch hier dem Verhängnis seiner Natur nicht entgangen, daß er, den Fortschritt anregend, gleichwohl die Wahrheit weit verfehlte. Indem er den schlimmen methodischen[2]) Fehler beging, gerade die wichtigste Quelle ungenau zu studieren, gelangte er, mißhörend die ernste Mahnung, die für den Heutigen

(1) Hiermit sage ich nichts Neues, sondern trete einer uralten, zuletzt von Frey (Vasari, I., p. 398) geäußerten Meinung bei.

(2) Um dieses bei einigen so beliebte Wort zu gebrauchen. Doch es heißt sehr schön in S. Bergers Histoire de la Vulgate: „S'il n'est pas trop ambitieux de parler de méthode", p. XII.

Digitized by Google

in den Versen Dantes liegt, zu einer Cimabue-Tötung, statt zu der Cimabue-Wiederherstellung, die er uns hätte bringen müssen. Er stimmte in den vermeintlichen „Schlachtruf" Dantes gegen die alte Schule ein und erklärte, daß nichts mehr von Cimabue zeuge, als nur der Johannes in dem Apsismosaik des Pisaner Doms und daß dieser „bittersüße" Johannes das „Ende einer Kunst in ihrer Erschöpfung" zeige, die auf „einen Maler kleiner griechischer Tafeln" hindeute. Auch darin kann niemand Beifall zollen, weder der Beurteilung der Figur nach der bloßen Laune des Geschmacks noch dem Verzicht auf die wichtigste zu leistende Arbeit, nämlich zu prüfen, ob sich nicht an die Figur des Johannes, für die wir ein zuverlässiges Dokument besitzen, auf Grund ihrer faßbaren Merkmale noch andere Bilder anschließen lassen und zwar vielleicht gerade aus der Reihe der von den Alten dem Künstler zugeschriebenen Werke. Diese Richtung muß die Forschung nehmen und zum Teil hat sie sie auch schon mit Erfolg eingeschlagen. Die Gegenüberstellung, die Aubert[1]) zwischen dem Johannes in Pisa und dem in der berühmten Kreuzigung in Assisi unternommen hat ist, obschon das Ergebnis des Vergleiches zweifelhaft bleibt, ein wichtiger Schritt zum Guten. Aber auch der soll keine Geltung haben. Denn so seltsam das ist, dieselbe Johannesfigur, die Wickhoff so genau zu charakterisieren gewußt hat, wird jetzt von Dvořak für so stark restauriert erklärt, daß nichts Wissenschaftliches damit anzufangen sei. So geht es leider nur allzu oft: erst wird ein Bild ungeheuer gepriesen oder getadelt, und kommt dann jemand, der an dem Lobe Anstoß nimmt oder mit dem Herabgesetzten etwas anzufangen weiß, dann wird ihm das Wort verboten mit dem Hinweis auf die Hand des Restaurators. Wie entsetzlich sind die meisten wirklichen oder vermeintlichen Bilder Giottos restauriert und wie unendlich viel kann man noch aus ihnen entnehmen!

Wenn ich hiermit Aubert gegen Wickhoff beipflichte, so bin ich doch weit davon entfernt, Auberts Buch im ganzen hinzunehmen, denn es steht dort Wahres und Falsches immer eng beieinander; und ich muß mich ganz entschieden gegen Dvořaks Wendung zur Wehr setzen, ich scheine den „Banalitäten Auberts zum Opfer gefallen". Man braucht nur in meinem Giottobuch nachzusehen, so wird man finden, daß ich jedesmal dem Namen Cimabue, sei es tatsächlich, sei es mit Worten, ein Fragezeichen beigefügt habe. Ich habe mich zwar bemüht, den Zusammenhang Giottos mit der älteren Kunst (nicht bloß mit den Madonnenbildern!) herauszuarbeiten, aber den Anteil Cimabues an der Kunstblüte vor Giotto habe ich nicht näher bezeichnet. Ich nahm eben die Ergebnisse Auberts keineswegs an und fand alles noch ungeklärt. Aber ich bin außer Zweifel, daß wir die erwünschte Klärung gewinnen werden, wenn wir nur den Weg Wickhoffs endlich einmal alle verlassen und für den neuen Weg uns das Wasser aus der, durch Wickhoff getrübten, nun aber, wie ich hoffe, wieder reinen Quelle Dantes holen.

(1) Cimabue-Frage, Leipzig 1907.

Digitized by Google

MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Von GÜNTHER DENEKE

Mit elf Abbildungen auf sieben Tafeln

III.

Gleichzeitig mit den im Vorhergegangenen behandelten, dem Namen nach bekannten Meistern, hat in Magdeburg eine ganze Anzahl unbekannt gebliebener Bildhauer und Steinmetzen gearbeitet. Von den meisten sind mehrere kleine Arbeiten auf uns gekommen. Im Zusammenhang mit den namentlich bekannten Steinmetzen stehen diese Einzelmeister selten mehr als es der allgemeine Zeitstil mit sich bringt. Von größerer Bedeutung ist keiner von ihnen, und ich sehe daher von jeder Besprechung ihrer Werke hier ab.

Erst in Christof Dehne stoßen wir wieder auf einen Mann, von dessen Lebenswerk mehr erhalten ist, und der es wohl verdient, daß sein Name wieder aus der Vergessenheit hervorgeholt wird. Denn er ist derjenige Meister, unter dem sich in Magdeburg der endgültige Übergang vom flachen, zweidimensionalen Roll- und Beschlagwerk zum malerischen, auf vollplastische Licht- und Schattenwirkungen ausgehenden Knorpelwerk vollzog. Wie er den Gesamtaufbau seiner Werke diesem Gedanken der großen, malerischen Wirkung anpaßte, so auch ihre Einzelheiten, das Ornament und das Figürliche. Gedanklich steckt seine Ornamentik noch voller Erinnerungen an die voraufgegangene Phase. Deutlich erkennt man aus seinen Gebilden noch die Urformen der flachen Kreisvoluten, der breiten Laschen, der sich biegenden Metallstreifen heraus. Allmählich aber verlieren sich diese Reminiszenzen, und sein Ornament bekommt ein anderes Aussehen: der Keulenschwung taucht auf, die dicken, knolligen „Schoten" des beginnenden Ohrenwerkes. Von allen seinen Zeitgenossen unterscheidet sich Dehne aber durch eine ausgesprochene Vorliebe, große, massige Ornamentzüge aus naturalistisch beginnenden Anfängen abzuleiten, die er fast immer den Formen des menschlichen Skeletts absieht. Analog seiner Ornamentik entwickelt sich auch das Figürliche bei ihm: er strebt immer danach, auch in die Gesichter und die Körper seiner Gestalten diesen weichen, plastischen, malerischen Zug zu bringen. Zeichneten Kapup und Ertle stark und naturalistisch Kleidung, Antlitz, Haartracht ihrer Figuren, so gibt Dehne sie sogar bei solchen Porträts wie der Bronzefigur Cuno v. Lochows reich, fließend, vor allem auf ihre schillernde Lichtwirkung berechnet. Er entfernt sich dadurch so sehr von seinen Magdeburger Vorgängern, daß man an einen Schulzusammenhang schlecht glauben mag. Deutliche Spuren sind jedenfalls nirgends zu finden. Die oben als Arbeiten eines unbekannten Gesellen Ertles angeführten beiden Relieftafeln des Arnstedt-Epitaphs könnten Jugendarbeiten von ihm sein; sicher mag ich es nicht behaupten. Auch in den Kreis der in der Umgebung von Magdeburg schaffenden Bildhauer (Braunschweig, Hannover Halberstadt) ist Dehne nicht einzureihen. Allein schon seine in dieser frühen Zeit nur ihm eigentümliche Vorliebe, Ornamente aus Skelett- und Körperformen abzuleiten, rückt ihn von allen diesen Zeitgenossen ab. Über seine Schulung und künstlerische Herkunft ist daher vorderhand nichts zu sagen. Auch über seine bürgerliche Herkunft nicht. Da er jedoch in den wenigen erhaltenen urkundlichen Notizen nie anders als wie in Magdeburg wohnhaft bezeichnet wird, ist er wohl als ein Stadtkind anzusehen[1]). Seine Person selbst war bisher

(1) Der Name Dehne ist in Magdeburg gegenwärtig häufig; für die Zeit vor 1631 fand ich ihn nur einmal: U. B. III 860 wird ein vicar Caspar Dehne zu 1511 erwähnt; er besitzt ein Haus auf dem Praelatenberg, also da, wo Chr. Dehne später auch ansässig ist.

Digitized by Google

unbekannt, wenigstens wurde sein Name bisher niemals auf diese Magdeburgischen Arbeiten bezogen, aus dem einfachen Grunde, weil Dehne selbst niemals seinen Namen, sein Monogramm oder ein Zeichen an irgendeinem Werk angebracht hat.

Die Tatsache, daß untereinander verwandte Familien oft bei demselben Künstler ihre Epitaphien bestellten, veranlaßte mich, in der näheren und weiteren Umgebung nach Epitaphien der Familien Hopkorff, Lochow und Meltzing zu suchen, von denen Angehörige die Stifter der bedeutendsten Domgrabdenkmäler sind. In der Provinz Sachsen fand sich keines, das hierher passen wollte, wohl aber im Brandenburgischen. In Nennhausen bei Rathenow, dem alten Stammsitz der Lochows, entdeckte ich das Urbild des Magdeburger Meltzing-Monumentes, in Ketzür bei Brandenburg ein kolossales Altarepitaph, das den Magdeburger Monumenten äußerst verwandt erschien. Beide sind ebenfalls unbezeichnet, aber im Pfarrarchiv zu Ketzür hat sich der Originalkontrakt erhalten, den am 6. Oktober 1612 der Meister Christoph Dehne, Bürger und Bildhauer vom Praelatenberg in der Sudenburg für sich und seine Gesellen mit Ludwig von Lochow, dem Testamentsvollstrecker seines 1609 verstorbenen Schwagers Heimo von Broesicke, schloß, das Epitaph zu liefern aus „Pörnischem Sandstein und feinstem Nordhausener Alabaster". Größe, Einbau in die Kirche, Einzelheiten werden genau darin festgesetzt, ausdrücklich bestimmt, daß es denen im Magdeburger Dom ähnlich werden soll mit „Blendflügeln", Stifterfiguren und einer Darstellung der Erlösungsallegorie wie an dem einen Epitaph dort. 1100 Taler bekam Dehne für die Arbeit, deren Quittung der Urkunde anhängt und deren letzte Rate am 11. Oktober 1614 bezahlt ist. In Magdeburg sollte es gearbeitet und binnen anderthalb Jahren nach Ketzür versetzt werden. Dehne hat eigenhändig den Kontrakt unterschrieben, führte aber auch dabei weder Siegel noch Zeichen. Die Besonderheit, seinen Namen „X of" zu schreiben, hat den Anlaß gegeben, daß er in der kurzen Notiz in Dehios Handbuch II, p. 207, die mich auf die Spur des Denkmals führte, fälschlich als Gustav Dehne erscheint.

Somit war der Künstlername auch für unsere Magdeburger Barockepitaphien gefunden. Die Daten dieses Dingzettels konnten ein wenig erweitert werden durch zwei andere Nachrichten über ihn. Herr Archivar Dr. Rosenfeld hatte mich schon vor Jahren freundlichst auf einen im Magdeburgischen Staatsarchiv unter Halberstädter Akten aufbewahrten Brief aufmerksam gemacht, aus dem hervorgeht, daß am 29. Mai 1618 Christof Dehne, Bürger und Bildhauer aus der Sudenburg, beim Halberstädter Domkapitel auf kurze Zeit eine Reiselade deponierte, die in ihre besondere Obhut zu nehmen ihrem „erbar lieben und besonderen" Meister versprachen die Senioren Matthias von Oppen und Joachim Johann von der Schulenburg. Eine andere Quelle läßt ebenso wie der Ton dieser Briefe darauf schließen, daß Christof Dehne im alten Magdeburg ein sehr angesehener Mann war. Es findet sich in des Sekretär Peter Meiers Tagebuch[1]) die Notiz, daß am 4. April 1626 „hat Herr Christof Dehne sich beim Herrn f. magdeburgischen Legaten Herrn von Hatzfeld und dessen Zugeordneten praesentieret, beiläufig allerlei referieret heimliche Nachrichten." Kurz darauf ist von „des Steinmetz Christof Dehne Eidam" zum 2. X. 1626 die Rede.

Diese wenigen, den Zeitraum vom 6. Oktober 1612 bis 2. Oktober 1626 umfassenden Nachrichten sind alles, was an Originalnachrichten über Dehne vorliegt. Aus ihnen Schlüsse über sein Alter, das Jahr seines Meisterwerdens, seiner Heirat zu ziehen, ist nicht möglich. Die Zusammenordnung seiner Werke ergibt, daß das

(1) Veröffentlicht: Gesch.-Bl. 1907, p. 118ff.

Digitized by Google

früheste für ihn in Betracht kommende ein Grabstein aus dem Jahre 1608 ist. Die Frage, ob er nach der Zerstörung der Vorstädte, die in das gleiche Jahr mit seiner letzten Erwähnung in Meiers Tagebuch fällt, nach außerhalb oder in die Altstadt verzogen ist, dürfte wohl im letzteren Sinne zu beantworten sein, da die Zerstörung der Sudenburg nach Guerickes Zeugnis bereits am 21. April begonnen hatte, während Dehne im Oktober noch in M. weilte.

Für die Besprechung seiner Arbeiten, deren ich ihm 22 zuschreibe, empfiehlt sich wieder die Einteilung in Gruppen nach der Art der Monumente. Es sind fünf große Epitaphien, darunter eines in Bronze, acht als Bodentafeln gedachte Grabplatten, darunter zwei von Bronze und neun von vornherein zum Aufhängen bestimmte und reicher ausgestattete Grabplatten.

Die Gruppe der Epitaphien muß den Anfang machen, weil sie einmal seine Eigenart in ihrer Fülle von Einzelheiten am leichtesten erkennen läßt, zum andern, weil so das urkundlich gesicherte Broesickeepitaph an die Spitze der Sonderbeschreibungen tritt, an die es auch als das früheste große Werk gehört.

Wie aus dem auszugsweise wiedergegebenen Lieferungsvertrag hervorging, ist das Epitaph für die Familie des 1609 verstorbenen Heimo von Brösicke in den Jahren 1612—14 entstanden. Es zeigt in allem deutlich, daß es eine der ersten großen Arbeiten des Meisters gewesen sein muß. Dehne ist noch befangen durch die Magdeburger Vorbilder, ist es in diesem Falle um so mehr, als ihm die Nachbildung eines Ertleschen Reliefs und die Anlehnung an jene Denkmäler ausdrücklich geboten war. Er verfällt bei diesem Altarepitaph in den Fehler, den Ertle beim Arnstedt-Epitaph als bereits in derlei großen Aufbauten erfahrener, vermieden hatte. Aus der Platte für die knienden Stifterfiguren wird eine schier endlose Bank, da er neun Erwachsene, ein Knäblein und die Helme der drei Männer darauf unterzubringen hat. Vom Lossow-Epitaph entlehnte er den Gedanken, die Platte durch zwei kolossale Figuren stützen zu lassen; er wählte dazu Adam und Eva und gab namentlich in der Adamsgestalt einen prachtvollen Akt. Das Mittelrelief bringt, sehr frei sie variierend, die gewünschte Allegorie: Christus das erste Menschenpaar von seinen Fesseln befreiend. Darüber im Aufsatz erscheint eine Auferstehung, links und rechts von ihr kleine Reliefs mit der Geburt und der Grablegung, neben der Haupttafel solche mit der Geißelung und der Verkündigung. Die Predella füllt eine Darstellung der Ezechielvision, wie sie am Hecklinger Trotha-Epitaph vorkommt. Die Seitenfiguren des Moses und des David sind wieder Übernahmen aus Ertles Gedankenkreis. Alle diese Anlehnungen sind immer nur äußerlicher Art, die ganze Behandlung dieser Gestalten ist schon weit entfernt von Ertles raffiniertem und doch trockenem Realismus. Vollends aber klingt Dehnes persönliche Note an im Ornamentalen. Keine Spur der harten und flachen Rollwerkformen mehr, alle Voluten erscheinen als breite Ellipsen, alle Ränder quellen greifbar über, aus weichster Masse geknetet erscheinen die Masken. Das für ihn am meisten bezeichnende ist aber die Art in der er unten an der Schriftkartusche die zu Adam und Eva gehörende Schlange ornamental verwertet: als unterster Knauf windet sie sich am Schildrand hin, den Kopf weit herausstreckend. Später hat Dehne gerade in dieser Umwandlung von Dingen aller Art zu Ornamenten vorzügliches geleistet, wie etwa bei dem Skelett des Hopkorffdenkmals.

Erneuert ist das Denkmal laut Inschrift im Jahre 1786, woher wohl die seitlichen Stützen stammen.

Das Material ist das vertragsmäßig vorgeschriebene, Sandstein und Alabaster, reichlich bemalt und vergoldet.

Digitized by Google

Zeitlich folgt diesem Denkmal das Hängeepitaph in Nennhausen, das der Inschrift zufolge im Jahre 1614 die drei Söhne Ludwig, Heinrich und Georg von Lochow ihren Eltern setzen ließen. Die Mitteltafel zeigt ein jüngstes Gericht, die Predella darunter wieder die Ezechielvision, das oberste Bild eine wunderliche Darstellung: Golgatha, aber um das Kreuz Christi kniet ein Menschenpaar und ein Skelett, während Moses und eine andere Gestalt daneben stehen. Ein prächtiger Georg mit dem Drachen krönt das Ganze. Zwölf Apostel stehen auf den Vorsprüngen und hinter den Säulenpaaren des Mittelteiles. Die lebensgroßen Figuren des Lochowschen Ehepaares knien seitlich in der Höhe der Ezechielvision auf geschwungenen keulenförmigen Gebilden, einer Erfindung, die ganz besonders typisch für Dehne ist, und die er von da an immer wieder verwendete. Die Grabschrift steht auf einer hellgelben Messingplatte, die in das Knorpelwerk des untersten Abschlusses eingebettet und von zwei weiblichen Aktfiguren gehalten ist. Das Material ist durchweg Alabaster, die großen Masken und andere Einzelheiten sind vergoldet.

Dem ganzen Aufbau dieses Nennhausener Epitaphs auf das innigste verwandt ist der des Magdeburger für den Domherrn Ernst von Metzing und seine 1617 verstorbene Gemahlin. Leider ist es sehr zerstört, fast alle Freifiguren, sämtliche Wappen bis auf das Allianzwappen des Stifterpaares und zwei Ahnenwappen, auch große Mengen von Einzelheiten fehlen. Das Mittelfeld zeigt eine Himmelfahrt Christi, das obere eine Auferstehung aus dem Grabe. Die Stifterfiguren knien auf den eben geschilderten, keulenförmigen Unterlagen, das Ornament zeigt die typischen überquellenden Ränder, gequetschten Voluten und krausen Knorpel. — Das Epitaph ist nach dem Tode der Frau 1616 gesetzt; das Todesdatum des Gatten nicht nachgetragen.

Zeitlich folgt auf das Meltzingsche zunächst das an derselben südlichen Querschiffswand angebrachte Bronzeepitaph für den 1623 verstorbenen Cuno von Lochow. Trotzdem es, um das Jahr 1809 nur mit genauer Not dem Schicksal als Altmetall verkauft zu werden entronnen, heute ganz unvollständig erhalten ist, erscheint es ohne Zweifel als das reizvollste aller Barockdenkmale des Magdeburger Domes. Das kostbare Material verhinderte die Ausführung in den oft wenig entsprechenden Riesendimensionen der andern. Man hat um den erhaltenen Teilen, dem wundervollen Abschlußstück und dem Mittelbau mit dem Doppelrelief der Kreuzabnahme und Grablegung zu einem geschlossenen Eindruck zu verhelfen, eine Verdachung aus Holz und die vom Meltzing-Epitaph stammenden Apostelfiguren hinzugefügt, durch bronzefarbigen Anstrich diese falschen Teile den echten angleichend. Auf den ersten Blick offenbart sich Dehnes Autorschaft: wie die weichen, gleichsam eben erst, plötzlich erstarrten Ornamentmassen in prachtvollem Schattenspiel um das liebreizende Engelsköpfchen schwingen, das wir vom Meltzingdenkmal her kennen und am Hopkorffschen wiederfinden werden, wie bei genauem Hinsehen aus dem Gewirre menschliche Züge hervorgrinsen, ein Mannesgesicht mit hervorgestreckter Zunge, oben an den Säulensockeln Fratzen mit Stumpfnasen und Hinterköpfen, die schnell, unmerklich wieder in das Ornament versinken, wie die einstigen Rollwerkvoluten sich hier in breite muschelähnliche Gebilde auflösen — das konnte nur Dehne unter den zeitgenössischen Magdeburgern. Das schönste ist das unendlich zarte Relief: oben — ganz fein, ganz fern — die Kreuze auf Golgatha, davor schon kräftiger die Gestalten der Kreuzabnahme, dann ein kräftiger Schatten quer von rechts nach links unten hinunter: die Erdscholle, die die obere Gruppe trägt. Darunter die Grablegung, in den vordersten Figuren ganz frei, als Gegenzug zu der Erdscholle das Grabtuch, in dem der tote Heiland hängt. Seit Peter Vischers Grab

Digitized by Google

für Erzbischof Ernst im Dom aufgestellt wurde, ist für ihn kein Werk von solcher Meisterschaft geschaffen wie dies — man muß es schwer beklagen, daß es so unvollständig erhalten blieb, noch mehr, daß seinem Meister die Zeitgenossen nicht mehr Gelegenheiten boten in diesem edelsten Material zu schaffen. — Die Grabschrift ist in derselben reichverzierten Schrift gehalten wie sie das Nennhausener Denkmal zeigt.

Als letztes der Hängeepitaphien Dehnes bleibt das für den 1599 verstorbenen Christian von Hopkorff zu besprechen. Es hängt an der Südwand des Domes zwischen zwei Fenstern im denkbar ungünstigsten Licht und ist nach Dehnes Art weder datiert noch signiert, seine Anfertigung scheint mir jedoch in des Meisters allerspäteste Zeit zu fallen. Wohl hat er seine von den früheren Arbeiten her bekannten Lieblingsmotive auch an ihm verwandt: das Engelsköpfchen vom Meltzing- und vom Bronzeepitaph, die beiden schildhaltenden Frauenakte und die Masken vom Nennhausener, die großen geschwungenen Halbmonde für die Stifterfiguren und den Ecce homo — sie alle kehren hier wieder. Niemals vorher aber hat Dehne alle Einzelmotive so ins Ungeheure gesteigert: die kolossalen Masken erinnern an Rodinsche Steinphantasien; tiefe Schatten dicht neben hellen Lichtern, gewaltsame Linien, die ohne Schluß verlaufen, wildes Schwelgen in dem weichen, ohne jede Mühe zu schnitzenden Material. Das Grellste bietet der untere Abschluß des Ganzen. Was Dehne auf dem Nennhausener Denkmal nur leise anklingen läßt, wenn er zum Helm des alten Ritters als Gegenstück ein Wappen des Todes setzt, einen Schädel, den zwei Putten spielend halten, hier scheint er es in seiner ureigensten Sprache, seiner wesenlosen, wilden Ornamentik zu geben: eine böse Ironie auf das Menschenleben. Von dem entzückenden Kinderköpfchen aus laufen, wie Flügel beginnend, in immer tolleren Windungen die Massen auseinander und ziehen sich endlich wieder zusammen zu einem Gerank, aus dem eine Wirbelsäule wächst; zwei Schultern schließen an und genau unter dem lächelnden Kindergesicht grinst ein Totenschädel! Ich glaube, daß zu diesen Ornamentmelodien der Meister erst in seinen letzten Jahren kommen konnte. Das Meltzingsche Denkmal von 1616 hat ihre Ansätze, das Lochowsche Bronzeepitaph ihre milde, dies Hopkorffsche ihre gesteigertste Form. Ich setze es nach allen anderen größeren Arbeiten, etwa 1625 bis 1626 an, wenn es nicht gar noch später fällt, erst kurz vor der Zerstörung der Stadt.

Hinter ihrem malerischen Zusammenklang treten alle Einzelheiten dieses gewaltigsten, wenn auch nicht schönsten Werkes zurück; die Relieftafeln mit der Kreuzigung, der Auferstehung, der hier zum drittenmal wiederkehrenden Ezechielvision, an der die feinen Akte der Erwachenden den Figuren des Bronzeepitaphs wenig nachstehen; der betende Domherr links, der kolossale Ecce homo rechts. Gerade durch diesen Ecce homo, der wie ein Sklave Michelangelos sich dehnt in seiner muskulösen Nacktheit, wird man verführt, an eine italienische Schulung Dehnes zu glauben; vielleicht auch durch die Masken. Jedoch die Entwicklung unseres Meisters geht so konsequent und so schnell vor sich, rollt sich so klar innerhalb der Monumente selbst auf, daß ich an den, eigentlich jedem deutschen Meister, der ein wenig über dem Durchschnitt stand, nachgesagten italienischen Aufenthalt nicht recht glaube.

Von den neun Grabtafeln, die ich Christof Dehnes Werkstatt zuweise, sind sieben in einer Reihe nebeneinander an der Ostwand des Kreuzganggartens angebracht. Sie alle führe ich auf ihn selbst zurück und mache nur bei der Tafel der kleinen Margarethe Nivendorph (1611) insofern eine Einschränkung, als ich hier zwar

Digitized by Google

Dehnes Entwurf aber nicht seine eigene ausführende Hand, eher die eines Gesellen sehe. Dagegen sind die beiden an der Westseite der Ulrichskirche befindlichen Grabtafeln der Geschwister Frantzius ihm nur unter Vorbehalt zuzuweisen. Beeinflußt von seiner Art erscheinen sie sicher, so daß sie anhangsweise seinem Oeuvre angereiht werden können.

Die Komposition der sieben Dombezirkstafeln ist durchweg die gleiche, eine Mitteltafel mit der Person des oder der Verstorbenen; eine von Dehnes charakteristischem, quellendem Knorpelwerk umrahmte Kartusche bildet den unteren — ein Aufsatz aus Keulenschwunggeschlinge und Ahnenwappen (bei den Kindersteinen ein Cherub) bildet den oberen Abschluß. Konsolen mit Masken oder lockigen Engelsköpfchen scheinen das Ganze zu tragen. Auffallend ist bei diesen tiefreliefierten Porträts, wie der persönliche Stil Dehnes in ihnen spukt. Die Gesichter sind alle so behandelt wie seine Ornamentmassen: weich, massig, mit tiefen Schatten in Haar und Augenhöhlen, ganz barock, malerisch gesehen. Alle Figuren stehen vor dreipaßähnlich geschweiften Nischen; das Material aller Platten ist ein gelblicher Sandstein.

Die sieben Steine sind: Salome von Randau, Heinrichs Tochter; starb 1609. Ein kleines Mädchen im steifen Reifrock, drollig-ehrwürdig wie eine kleine Infantin des Velasquez.

Heinrich von Randau, der Vater der vorigen, in prächtiger Rüstung mit Kommandostab und Feldbinde, den Prunkhelm zu Füßen, starb 16... Die Buchstaben der Grabschrift stehen erhaben, wie auf kleinen Schienen, genau wie bei dem Meltzinggrabmal.

Dorothea von Randau, geb. v. Britzke. Die Tote steht in Reifrock und Haube, zu dem ihr benachbarten Stein des Mannes hinschauend; starb 1616.

Sichtlich sind diese beiden Steine gleichzeitig und zueinander passend nach dem Tode der erst verstorbenen Frau gefertigt; daher fehlt das Todesdatum und die Altersangabe des Mannes.

Margarethe Nivendorph. Das Kind steht in glockenförmigem Kleid mit zusammengelegten Händen, ganz frontal, während Dehne sonst alle seine Figuren ein wenig dreht; starb 1611.

Thomas Nivendorph, der Vater der vorigen. Vor einem Betpult rechts kniet der Kanonikus in einem schwerfaltigem Gewand. Diese breiten, wie aus steifem Atlas gebildeten Stoffbahnen bevorzugt Dehne immer mehr. Sie folgen derselben Tendenz wie seine Ornamentik, der er auch die Gesichter anpaßte, malerische Oberflächen-Eindrücke zu geben. N. starb 1618.

Geschwister Sibilla, Brigitta, Rosina von Büern. Die Tafel zeigt die drei Schwestern betend unter dem Kruzifixus stehen. Den Haarkronen und herabfallenden Zöpfen nach scheinen sie jung verstorben zu sein, die langen, steifen Kleider, vor allem aber die geschilderte Behandlung der Gesichtszüge lassen sie älter erscheinen. Der Stein ist erst nach dem Tode der Rosina, 1620 gesetzt, da er deren Todesdatum in einem Zug mit der Hauptschrift, ohne nochmalige Nennung ihres Namens meldet.

Albert Beringerodt. Der Verstorbene kniet wie Thomas Nivendorph vor einem Betpult mit Kruzifixus; starb im Mai 1627.

Geschwister Anna und Judith Franzius. Die beiden nur mit Vorbehalt Dehnes Werkabfolge angegliederten Tafeln sind an der Westseite der Ulrichskirche angebracht. Wenn auch der Aufbau, die Verwendung eines Engelsköpfchens als oberer Abschluß, die Faltengebung ähnlich sind, so sind die flacheren, auch im Ornament viel zurückhaltenderen Steine doch wohl nur stark von den Tafeln Salome und Heinrichs von Randau beeinflußt, die älter als sie sind. Beide Schwestern starben 1611.

Digitized by Google

Unter den acht rahmenlosen Grabplatten, die auf Dehne zurückweisen, sind zwei Metallarbeiten, die sechs anderen zum Teil sehr zerstörte Steintafeln oder deren Fragmente. Für die Steintafeln ist charakteristisch die von der eben besprochenen Gruppe her bekannte dreipaßähnliche, hier in das Viereck der Tafel selbst hineingezogene, stark geschweifte Nische, sowie die Knorpelornamentik, soweit überhaupt welche vorhanden ist.

Der älteste unter diesen Steinen, der diese Merkmale trägt und die älteste für Dehne in Anspruch genommene Arbeit überhaupt ist der Stein für den 1608 verstorbenen Friedrich von Arnstedt, der nur nach den Wappen und dem bekannten Todesdatum erkannt werden konnte; er steht im nördlichen Kreuzgangflügel.

Dicht neben diesem steht der ebenfalls sehr beschädigte für seine Frau, Magdalena von Hake, im Typus ganz gleich; sie starb 1619.

Zwei im nördlichen Kreuzgangarm dicht übereinander angebrachte Steine sind Töchtern des Ludwig von Lochow in Zeitz gewidmet. Der untere stellt ganz abweichend von allen übrigen Magdeburger Grabsteinen die Jungfrau Agnes Sofia auf dem Totenbett dar: die Figur ist von links nach rechts gelegt, die vier Eckwappen aber sind wie für einen stehenden Stein gearbeitet. Der Stein ist sichtlich Gesellenarbeit. Das Todesdatum ist 1623.

Der obere Stein ist einer 1622 gestorbenen namenlosen Schwester der vorigen gewidmet und stellt sie als ganz kleines Kind dar.

Zwei große Bruchstücke eines dritten Kindergrabsteines im Hof des städtischen Museums scheinen noch hierher zu gehören. Sie zeigen, der kleinen Salome Randau ähnlich, ein Mädchen mit Kopfschmuck, Locken und im langen Kleidchen, in einer Kleeblattnische. Von der verstümmelten Schrift ist nur noch zu lesen: „1629 den 14. January ist Agnes... ihres Alters 14 Wochen".

Im südlichen Kreuzgangflügel, unbestimmbar weil völlig zerstört, nur noch die Umrisse einer männlichen Gestalt zeigend, steht eine letzte Grabplatte, deren Kleeblattform der Nische mich veranlaßt, sie zu Dehnes Werkstattarbeiten zu setzen.

Bedeutender als die sechs steinernen Grabplatten, bedeutender auch als die meisten der Wandtafeln sind die beiden schönen Bronzegrabplatten, die Dehne für die Vettern Cuno und Ludwig von Lochow lieferte und die jetzt an den westlichen Vierungspfeilern des Domes aufgerichtet sind. Beide sind gleich gut, alle Vorzüge unseres Meisters offenbarend.

Die Tafel für Ludwig von Lochow, der sich sein Epitaph von Ertle, wie wir sahen, schon bei Lebzeiten etwa 1611—12 hatte machen lassen, ist erst nach seinem Tode 1616 entstanden, da seine Neffen darauf sich als Erben bezeichnen, ja auch sein Todesdatum vorhanden ist. Die Stifter beauftragten, da Ertle damals schon verstorben zu sein scheint, erklärlicherweise mit dieser schönen Arbeit den von Ludwig Lochow selbst schon mit Aufträgen bedachten Dehne. Er schuf einen neuen Typus in ihr, den man dann auf Jahrzehnte hinaus in Bronze und Stein kopierte. Im glatten schmalen Rahmen eine türartige Nische; auf dem Sturz zwei trauernde Putten, zwischen ihnen das große Familienwappen, unter dem ein Tuch herabhängt mit der Grabschrift; ein Schädel hält es oben, eine Schleife schürzt es unten. Die vier Ahnenwappen bedecken die Pfosten, zwei flache Figuren der Spes und Fides erscheinen links und rechts davon. Eine breite Ohrenwerkkartusche füllt den Raum zwischen den Türsockeln. Ungewöhnlich einfach erscheint das Ganze bei Dehne, aber auch das Ludwig von Lochowsche Bronzeepitaph zeigte dasselbe vornehme Maßhalten bei der Arbeit in diesem kostbaren Material. Un-

Digitized by Google

verkennbar ist Dehnes Hand in dem Ornament der Kartusche, in dem Engelsköpfchen darunter, in den Halbmonden, auf denen die Putten liegen.

Zu seinem Bronzeepitaph ließ sich auch eine Bronzeplatte von Dehne schaffen, der 1623 verstorbene Cuno von Lochow. Sie ahmt in der Anordnung die steinernen Platten nach, wenn sie den Domherrn in seiner Standestracht, von vier kleinen Ahnenwappen umgeben, von seiner Grabschrift umrahmt, abbildet. Dehnes Hand verraten die Ornamente in den oberen Ecken, die Faltengebung, die ganz der an den Kleidern der Geschwister Büern etwa und den andern für ihn festgestellten Porträts gleicht; endlich wieder die Art, in der auch das charakteristische, spitzbärtige Gesicht vom Geist Dehnescher Ornamentik erfüllt ist. Auch die spitz und stark verkürzt nach hinten verlaufenden Gesimsandeutungen kommen an den Randautafeln ebenso vor. Die Tafel wird, da das Todesjahr auch hier ausgefüllt ist, ebenso wie die vorige bald nach dem Tode des Dargestellten entstanden sein.

Wie Dehnes Stil auf die übrigen Magdeburger Meister gewirkt, wissen wir nicht; es ist aus den Jahren seiner Tätigkeit nur ein einziges bescheidenes Grabtäfelchen in der Altstadt erhalten, das für die 1625 verstorbenen Söhne des Pfarrers Tobias Cuno an der Nordwand der St. Petrikirche. Aus ihm ist höchstens zu ersehen, daß sein unbekannter Verfertiger sich auch zu der neuen Ornamentik bekehrt hatte. Er setzt die Grabschrift auf einen von ganz schmalem Knorpelwerk umzogenen Schild, aber die Ausbildung dieser dünnen Schnörkel steckt noch voller Hinweise auf ihre Abstammung vom Rahmenrollwerk.

Schon über die dieser Abhandlung gesteckte Grenze 1631 hinaus geht der 1633 gesetzte Grabstein für Anna Sofia Adams, des Obersten Salomon Adams acht Wochen altes Töchterlein. Er soll hier nur erwähnt werden als einziges und letztes Werk, das deutliche Anklänge an Dehnes Kunst zeigt, die der unbekannte Schöpfer wohl bewundert aber nicht begriffen hat, wenn er z. B. Versuche macht nach Dehnes Art Körper zu stilisieren und aus zwei nackten Leibern statt der Köpfe Voluten herauswachsen läßt. Die kleine sehr gut erhaltene Sandsteintafel steht im nördlichen Kreuzgangflügel des Domes.

Fast erloschen aber scheint Dehnes Einfluß, als man 1638 dem vor Warnemünde gefallenen, im Dom begrabenen Gouverneur Dam Vitzthum von Eckstedt den runden hölzernen Totenschild weihte, der 1894 renoviert, über der Sakristeitür an der Südwand hängt. Ein großes Mittelwappen, darum im Kranz die 32 Ahnenwappen, das Ganze umstarrt von einer Sammlung von Waffen, Kriegsgeräten und Musikinstrumenten; zwei Frauengestalten — Krieg und Frieden allegorisierend — stehen als Schildhalter in diesem Rund.

Mag dies geschmacklose Denkmal mit seinen Erinnerungen an die von Kriegslärm erfüllten Zeiten, in denen es entstand, symbolisch die Reihe der Denkmäler Magdeburgischer Kunst beschließen, die hier besprochen wurden. Es dauerte lange, ehe in die zertrümmerte Stadt neues Leben, noch länger, ehe neue Kunst in sie einziehen konnte. Was dann entstand an Häusern, Kirchenumbauten, Straßenanlagen knüpfte an die alten Traditionen kaum an. Fremdhereinwandernde Meister schenkten der neuen Stadt ihre neue Kunst, im allgemeinen Zeitstil ging ihr eigener, alter, persönlicher Stil unter.

LITERATUR:

Gesch. Bl.: = Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg etc., 1866—1911, Bd. 1—46. Magdeburg

Koch: = F. W. Koch, Der Dom zu Magdeburg. Magdeburg 1815.

Brandt: = C. L. Brandt; Der Dom zu Magdeburg. Magdeburg 1863.

B. und K.: = Bau- und Kunstdenkmälerverzeichnisse, Inventare der betreffenden Kreise.

Digitized by Google

MISZELLEN

ZU HANS HESSE.

In Nr. 2 des Jahrgangs III (1911) der Vierteljahrschrift Alt-Frankfurt habe ich ein aus der Zeit um 1500 stammendes Gemälde im Frankfurter Städtischen Historischen Museum besprochen und zum ersten Male abgebildet, das die vierzehn Nothelfer darstellt. Auf dem Mantelkragen des hl. Erasmus hatte ich die Initialen I. H. gefunden und sie hypothetisch mit dem Namen des urkundlich überlieferten Hans Hesse in Verbindung gebracht. In Nr. 12 des Jahrgangs V. der Monatshefte kommt C. Gebhardt auf das Bild zurück, erwähnt auch meinen Fund der Initialen und stellt dann, ohne mich zu nennen, aufs neue die Hypothese auf, der Meister I. H. sei identisch mit Johannes Hesse; dies geschieht in einer Weise, daß für den unbefangenen Leser der Eindruck entstehen könnte, als sei Gebhardt der erste, der auf den Gedanken dieser Identifikation gekommen. Ich stelle dies hiermit klar[1]).

Eine Veröffentlichung der Hans Hesse betreffenden Urkunden hatte ich in dem genannten Aufsatz meinerseits in Aussicht gestellt; sie ist nun durch den Artikel C. Gebhardts gegenstandslos geworden. Nur zwei Mitteilungen über Hesse seien noch hinzugefügt, die bereits Gwinner (Zusätze, S. 103) bekannt waren.

Die eine Erwähnung ist die früheste, die bisher über Hans Hesse nachgewiesen ist und findet sich in einem Protokoll des Gerichtsbuches von 1470 (im Frankfurter Stadtarchiv) Fol. 84.

Es heißt dort:

Item als Hans Kaldebach maler nit widersprochen hait, daz er Contze Heckman mit eym steyn fur vnser lieben frauwen Kyrchin, synen lyb damit zu entschudden, geworffen habe vnd doch sagte, daz er lybeß werunge thun muszte vnd in eyner geschichte, als Contze yne gelagen vnd daz auch verbusset hatte, gescheen were: so han vnser herren die scheffene mit ortel gewyset, daz Hans Hesse nit uberig syn moge er musse verbußin, er wulle dan gewysen als recht ist, daz er lybeß werunge thun mußte ader in eyner geschicht gescheen were:

also hat Hans sich vermessen zu gewysen, daß solichs in eyner geschicht gescheen sy und synen lyb habe mußin entschudden, und hait zu getzugen genant hern Johannen Sponteymer vnd zwene snyderknechte by Herburten snyder vnd yne selbst.

Es handelt sich demnach um einen Steinwurf, den Hans Hesse in der Notwehr getan haben will. Schon hier wechseln also die beiden Namen Hesse und Kaldebach miteinander ab.

Die zweite Eintragung bezieht sich auf seine von Gebhardt festgestellte Tätigkeit als „Fürsprech" und ist vom 21. November 1499 dadiert (quinta in die praesentationis Mariae): die freunde zu Hansen Kaldebach malern Flessers testamenten halben. Doctor Adam (Bürgermeisterbuch 1499. Fol. 66).

Die Ratsfreunde sollen also mit Hans Hesse wegen des Testamentes eines Peter Flesser verhandeln.

Zu dem Bilde selbst wäre noch zu bemerken, daß für die Gestalten der Nothelfer mehrfach Stiche Schongauers als Vorlagen verwendet worden sind; der hl. Stephan (B. 49) für den gleichen Heiligen des Bildes, wo der Kragen-Ausschnitt, der nach unten spitz zugehende Mantel, der Kontur des Gewandes auf dem Boden, die Haltung der rechten Hand genau übernommen sind. Ebenso ist der h. Christophorus des Bildes dem des Schongauerschen Stiches (B. 48) in der Manteldraperie und der Haltung der Hand gleich; nur die Stellung und der Kopf sind anders. Auch die fliegende Draperie des Christuskindes ist ganz identisch.

Weitere Entlehnungen werden auch sonst vielleicht noch nachzuweisen sein. Die Feststellung der Entlehnungen ist deshalb nicht unwichtig, weil diese für eine ganze Reihe von unter sich zusammenhängenden Bildern, die zum ersten Male von mir zusammengestellt ist (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXV (1912), S. 137, Studien zur Alt-Frankfurter Malerei, II) und zu denen auch die bekannte Darstellung im Tempel (Frankfurter Historisches Museum) gehört, überaus bezeichnend sind. Sie zeigen die Erschöpfung der eigentlich Frankfurter Kunst aufs deutlichste und machen die Heranziehung bedeutender auswärtiger Künstler (Holbein, Dürer) unmittelbar verständlich.

Karl Simon.

(1) Vergl. hierzu den Nachtrag von Gebhardt im letzten Heft dieser Zeitschrift, p. 169, der dort den hier erhobenen Vorwurf hinfällig macht. Die Red.

Digitized by Google

REZENSIONEN

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung. Leipzig 1912. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Die Ikonographie, die eigentlich schon immer ein Stiefkind der kunstgeschichtlichen Forschung gewesen ist, hat heute erst recht wenig Aussicht auf liebevolle Pflege. Die Kunstwissenschaft unserer Zeit, wie unser geistiges Leben überhaupt, strebt nach Vereinheitlichung, nach zusammenfassenden Ideen, während die Methode der Ikonographie notwendigerweise analytisch ist. Für uns sind nicht mehr die Hauptfragen: wie ist das einzelne Werk beschaffen? wie war die Individualität dieses Künstlers, dieser Epoche? — sondern wir suchen hinter den Einzeldingen das Problem der Kunst. Das Kunstwerk ist uns nicht mehr Objekt — das ist es für den Genießenden — sondern letzten Endes Symptom, Ausdrucksmittel für das geistige Leben und das Wollen des Künstlers, von dem es geschaffen, der Kulturepoche, der es angehört. Darüber jedoch müssen wir uns klar sein, daß wir mit dieser neuen Richtung der Kunstwissenschaft noch am Anfange stehen, daß noch viele und unentbehrliche Vorarbeiten nötig sind, bis die synthetische Arbeit auf sicherem Boden ruht. So müssen wir jedem dankbar sein, der geschickt und zuverlässig einen Teil dieser Vorarbeit erledigt, und diesen Dank verdient der Verfasser der vorliegenden Arbeit in hohem Maße. Sie ist ein Muster systematischer Anordnung und sorgfältiger Analyse.

Daß der Verfasser das sehr umfangreiche Material zu seinem Thema vollkommen beherrscht, bleibt keinen Augenblick zweifelhaft. Aber zu vornehm, um all seinen Reichtum zur Schau zu stellen, führt er uns nur das vor, was wirklich wertvoll und bedeutsam ist. In dieser Kunst des Weglassens, in der Fähigkeit, die Hauptlinien der Entwicklung herauszuarbeiten, liegt die besondere Stärke des Verfassers. Unter den ausgewählten Werken, die den Norden wie Italien, die Zeit von den byzantinisch-italienischen Darstellungen bis Rembrandt umfassen, vermissen wir höchstens ein Beispiel für die Kunst des frühen deutschen Mittelalters. Aber damit hätte der Verfasser wohl in das Gebiet der Plastik (Naumburg), das er sonst von seiner Betrachtung ausschließt, übergreifen müssen. Ebenso wie er aus dem vorhandenen Material nur das Wesentliche herausholt, so beschränkt er sich auch bei der Behandlung der einzelnen Werke auf rein künstlerische Fragen und verzichtet auf die früher unvermeidlichen Erörterungen historischer und literarischer Beziehungen, die zumeist mit den Kunstwerken selbst nichts zu tun hatten.

Nur in einem hätte der Verfasser sich weniger beschränken sollen. Er begnügt sich, die Veränderungen in der Erzählungsweise, die Bereicherung der künstlerischen Darstellungsmittel zu konstatieren, und verzichtet bewußt auf jede Beziehung zu dem geistigen Leben der einzelnen Epochen, auf jede psychologische Analyse. Die Begrenztheit der Ikonographie wird auch ihm zur Grenze, und so muß auch das Gesamtergebnis ein unzureichendes bleiben. Eine psychologische Methode, wie sie oben angedeutet wurde, würde dazu führen, daß die Höhepunkte der Entwicklung nicht mit der höchsten formalen Vervollkommnung verbunden sind, sondern dort liegen, wo das gegebene Thema seine tiefste Durchführung gefunden hat, also am Anfang und am Ende des hier behandelten Zeitabschnittes, bei den Byzantinern und Giotto einerseits, bei Rembrandt andererseits. Dort höchste Religiosität, hier höchste Humanität, innigstes Erfassen der menschlichen Seele. Was dazwischen liegt, ist mehr oder weniger Verweltlichung, oft sogar Verflachung, also dem gegebenen Thema inadäquat.

Was im einzelnen an Einwänden zu machen wäre, beruht zumeist eben auf dieser abweichenden kunstwissenschaftlichen Anschauung. So treffen diese Einwände mehr die ikonographische Methode als das vorliegende Werk. Dieses bleibt eine bedeutende Leistung auf seinem Gebiet, aber auf einem Gebiet, dem von der fortschreitenden psychologischen Kunstwissenschaft der Untergang bevorsteht.

Kurt Freyer.

HEINRICH HAMMER, Die Entdeckung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912. Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Hammer, der uns vor Jahren schon eine wertvolle Monographie über den Knollerschüler Josef Schöpf geboten hat, in der er zugleich den Stilwandel der Tiroler Fresko- und Tafelmalerei im 18. Jahrhundert im allgemeinen klarzulegen versuchte, hat mit dem vorliegenden Werk dieses Thema noch einmal aufgegriffen und in ebenso klarer wie erschöpfender Weise behandelt. Nach einer allgemeinen Erörterung über das mittelalter-

Digitized by Google

liche Prinzip der Wand- und Deckenmalerei, die ja in Tirol von dem Ende des 14. bis herein ins 19. Jahrhundert eine glänzende Reihe einschlägiger meist kirchlicher, doch auch profaner Werke aufweist, befaßt er sich zunächst mit dem Südtirol des 16. und 17. Jahrhunderts, das mit seinen frühesten Schöpfungen, den Malereien im fürstbischöflichen Schloß zu Trient (1415—1539) sich noch ganz in Abhängigkeit von Oberitalien zeigt und in dem Chorbild des Martin Theophilus Pollak in St. Maria Maggiore in Trient (um 1620) den ersten Sieg in der illusionistischen Auffassung erringt. Mit langsamerem Tempo dringt die neue Deckenmalerei in Mitteltirol ein, das an der mittelalterlichen Bauweise mit seiner Rippen- oder Gratteilung der Gewölbe fast bis ins 17. Jahrhundert festhält und damit naturgemäß einer freier Entwicklung der Deckenmalerei die schwersten Hindernisse entgegenstellte. Aber allmählich setzt sie sich zuerst mit Hilfe eingewanderter Maler, dann allmählich wieder unter der Förderung geistlicher Fürsten im Bistum Brixen und mehr noch weltlicher im Norden auf blühender heimischer Künstlergeschlechter durch. Der Norden behält nun mit den Künstlerfamilien der Schor und Waldmann mit ihren Schülern die Führung durch das ganze 17. Jahrhundert. Es sind die Meister der Kulissenherrlichkeit, geschickte Dekorateure, raffinierte Perspektivkünstler und originelle Ornamentiker, kurzum echte Barockmeister, die wie Hammer im Gegensatz zu Ilg mit guter Beweisführung annimmt, nichts mit Rückkehr zu klassischeren, mehr konstruktiveren und monumentaleren Tendenzen zu tun haben, die man ihnen auf Grund fälschlich zugeschriebener Bauten des Giovanni Soria glaubte einführen zu sollen. Die erste Hälte des 18. Jahrhunderts mit Pozzo und seinem Einfluß in Südtirol und dem starken Einschlag bayrischer Kunst in Nordtirol, der sich vornehmlich in Kosmas, D. Asam, Mathäus Günther, Wolker, Bergmüller usw. verkörpert, neben denen sich aber der Brixener Paul Troger und der Kitzbübler Simon Faistenberger in Ehren behaupten, und die Rokokomaler mit der Familie Zeiller an der Spitze finden eingehende Würdigung und werden in ihrer Stellung zum Ganzen wie in ihrer Eigenart und ihren wechselnden Bestrebungen klar gekennzeichnet. Mit den Klassizisten Knoller und Schöpf und ihrer Schulgruppe beschließt sich das Werk.

Der Wert des Buches liegt nicht so sehr in der umfassenden Berücksichtigung des ganzen Materials, von dessen Fülle ein geradezu als Künstlerlexikon anzusprechender Index Zeugnis gibt, als vielmehr in dem mit allen Faktoren und Einflüssen rechnenden, wohlerwogenen Aufbau und der exakten entwicklungsgeschichtlichen Durchführung, die die persönlichen und örtlichen Marksteine sicher erkannte und festlegte. Man fühlt aus jeder Seite die absolute Beherrschung des reichen und vielgestaltigen unter den Wechselströmungen von Nord und Süd stehenden Stoffes heraus.

In der Vollständigkeit der oft fernab gelegenen Denkmale, die kaum ein einziges Werk von einiger künstlerischer oder stilgeschichtlicher Bedeutung vermissen läßt, darf Hammers gründliche Arbeit nicht nur als Entwicklungsgeschichte, sondern als Geschichte und Kompendium der Deckenmalerei Tirols und damit als ein hervorragendes Nachschlagewerk angesprochen werden, das nach den verhältnismäßig geringen Vorarbeiten doppelt anzuerkennen ist. Ich erhoffe mir von Hammers Werk aber noch einen praktischen Erfolg, der allen Gewinn für die Wissenschaft zu übertreffen geeignet ist, in seiner Bedeutung für die Denkmalpflege oder besser Denkmälerrettung. Das Verständnis für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts ist in Tirol bedauerlicherweise noch ein, zumal in kirchlichen Kreisen, recht karg bemessenes. Wie hätte sonst trotz aller Schritte der K. K. Zentralkommission und hoher und höchster kunstverständiger Persönlichkeiten ein so charakteristischer, in seinem freudigen Barock so glänzender Innenraum wie die Pfarrkirche zu Schwaz so brutal seiner Stuckaturen und Malereien von Hueber und Höttingen entkleidet werden dürfen?! Und sollte es wahr werden, daß wie ich höre, das gleiche Schicksal auch der Pfarrkirche von Hall beschieden sein soll! Gegen solche Rückständigkeiten durch Belehrung und Einfühlung Stellung zu nehmen, scheint mir Hammers Buch berufen zu sein. Ich schätze es als ein willkommenes Kampfmittel gegen Unvernunft und Vandalismus.

Aus diesen Erwägungen heraus bedaure ich nur, daß der Verfasser die Wand- und Fassadenmalereien ausgeschlossen hat, deren Einbeziehung angesichts so wichtiger Denkmäler wie der Ötztaler Frühwerke oder der klassizistischen Scheinarchitekturen im Lechtale und der noch vielfach erhaltenen Heiligen Gräber — castra doloris — und ihrer illusionistischen Tendenzen nicht nur erwünscht, sondern auch begründet gewesen wäre. (Vgl. Aufleger-Halm, Bauernhäuser aus Bayern und angrenzenden Seiten Tirols. — Halm, Hausmalereien im Ötztale in „Die Denkmalpflege“ VIII [1906], S. 41 ff. und Halm, Heilige Gräber in „Die christliche Kunst“ I [1905. S. 164]). Keineswegs aber möchte ich mit dieser Bemerkung eine Kritik des von mir oft und wohl erprobten Werkes,

Digitized by Google

sondern eher eine Anregung verbunden wissen. Vierundvierzig Einzeln- und sechs Doppeltafeln meist sehr guter Lichtdrucke, werden als eine treffliche Unterstützung des geschriebenen Wortes empfunden. Ph. M. Halm.

SANDER PIERRON, Les Mostaert (Jean M., dit le Maître d'Oultremont; Gilles et François M., Michel M.). Collection des Grands Artistes des Pays-Bas. Bruxelles 1912. G. van Oest & Cie.

Eine Monographie über die Mostaert ist des Beifalls aller an altniederländischer Kunst Interessierter sicher. Dem erst seit 1904 in Tätigkeit getretenen Brüsseler Verlag kommt das Verdienst zu, die Initiative zu einer Monographienreihe, in der ausschließlich niederländische Künstler behandelt werden, ergriffen und damit auch ein Buch über die Mostaerts veranlaßt zu haben. Über die Berechtigung desselben werden auch die Fachgenossen einer Meinung sein, die der unheimliche und teilweise sehr unkritische Produktionseifer des letzten Jahrzehnts vorsichtig in ihren Wünschen nach neuen Biographien gemacht hat.

Eine Zusammenfassung des bisher über Jan Mostaert Vorgebrachten, über den Stand der Frage des Meisters von Oultremont, ist nicht allein an sich ein dankbares Thema, es bot auch Gelegenheit, zufällige Erkenntnisse und Funde einzelner Forscher durch planmäßigen Verfolg der Fragen glücklich zu ergänzen und somit dem Problem auch den Anschein eines Problems zu nehmen. P. hat sich mit dem von anderen beigebrachten Materiale begnügt.

Wer sich an die Aufsätze des gleichen Verfassers über die Mostaerts in „Les Arts anciens de Flandre" erinnert und zur Orientierung nachschlägt, wird nicht ohne Erstaunen gewahr werden, daß es sich um einen hie und da erweiterten, im großen und ganzen aber unveränderten Neudruck handelt. Selbst offenbare Irrtümer, wie die beiden als „École de J. Mostaert" abgebildeten lesenden Magdalenen (Rom und Venedig) sind aus dem früheren Aufsatze unbedenklich übernommen. Sie sind beide in der Anordnung den zahlreichen lesenden Magdalenen des Meisters der weiblichen Halbfiguren verwandt, eine davon (Venedig) ist ein typisches Werk des A. Benson. Man könnte derartige Fehlgriffe mit Resignation auf sich beruhen lassen — sie gehören bei dem heute mehr denn je blühenden Dilettantismus in der Kunstgeschichte zu den alltäglichen Erscheinungen — wäre der Verfasser nicht inzwischen auf die wahren Meister aufmerksam gemacht worden! Wie er selbst bekennt, nennt ihm Friedländer brieflich Isenbrant für das Bild in Rom (Pal. Doria) und Benson für jenes in Venedig (Akademie) als Urheber. In Bodenhausens Katalog[1]) finden sie sich ebenfalls richtig bestimmt. Hätte der Verfasser sich einige Werke des Benson angesehen, er würde zumindest diese Attribution angenommen haben. Auch weiterhin begegnet man Irrtümern. Die abgebildeten zwei Flügel mit Stiftern der Samml. Kaufmann fallen sofort als nicht hierher gehörig auf. Ich vermute, daß P. sie mit jenem Bildnispaar bei Kaufmann verwechselt, das Friedländer in seinem Verzeichnis im Repertorium 1906 anführt. Hätte der Verfasser den Text genau gelesen, würde er allerdings gefunden haben, daß die wahren Mostaerts der Sammlung anders aussehen müssen. (Nebenbei bemerkt scheint Pierron der Bericht Friedländers über die Brügger Leihausstellung 1902 [Repertor. 1903] vollständig unbekannt zu sein.)

Einige wichtige Beiträge, deren jeder eine Bestätigung der Glückschen Hypothese bringt, sind übersehen worden. Das Frauenbild in Würzburg, das dankenswerterweise abgebildet ist, ist von G. Ring im Repertor. 1910 als das der Frau des Jan van Wassenaer nachgewiesen worden. Eine der indischen Landschaften, nach Art der von van Mander beschriebenen, ist von E. Weiß beigebracht worden. Die glückliche Entdeckung ist eins der entscheidenden Beweisstücke in der langen Reihe günstiger Argumente. Glücks Aufsatz in den Beiträgen für Wickhoff brachte neben einer sehr plausiblen chronologischen Anordnung neue Werke, wie das Bildnis der Jakobäa von Bayern in Kopenhagen, die Landschaft mit dem Hubertus in München[2]) und die hl. Familie in Köln. Zumal das letztere ist eines der interessantesten, leider schlecht erhaltenen (Jugend?) Werke des Meisters. Neuerdings ist noch das in der Moes-Martinschen Publikation „Altholländische Malerei" (I, 1912) veröffentlichte Bildnis des Amsterdamer Predigers N. Cusannus von 1534 hinzugekommen (Rezension von Glück in diesen Blättern 1911). In diesen Zusammenhang scheint mir am ehesten eine hoch hängende Landschaft der Nat. Gallery in London zu gehören, die dort mit fünf anderen Bildern das Schicksal teilt, fälschlich dem Patinir zugewiesen zu sein.

Abgesehen hiervon ist die schon recht umfang-

(1) Gerard David und seine Schule 1905.
(2) Wenn dieses — freilich nicht sehr umfangreiche — Bild identisch mit dem bis 1756 in Haarlem nachweisbaren Werke M.s (Pierron p. 58) ist, müssen auch die letzten Zweifel an Glücks Hypothese verstummen.

Digitized by Google

reiche Literatur sorgfältig verwertet. Leider ohne genügende Kritik. Gerade bei dem Mostaertproblem feiert die stilkritische Methode und ihre Repräsentanten Glück, C. Benoit und Friedländer wohlverdiente Triumphe und es ist zu bedauern, daß der Verfasser die Genesis dieser wachsenden Erkenntnis so wenig berücksichtigt hat, er wäre kaum, glaube ich, zu einer in diesem Zusammenhange um so merkwürdigeren Anerkennung von Forschern wie A. Michiels, Fierens-Gevaert, A. J. Wauters u. a. als „éminents savants" gekommen.

Kapitel I gibt im wesentlichen einen Lebensabriß des Jan M., der durch Mitteilungen einiger Urkunden aus Bredius' reichen Schätzen wertvoll gemacht wird. Danach findet man Jan M. 1503 und 1509 mit seinem Vater, 1508 letzteren allein, in Haarlem genannt. Durch den Versuch Pierrons, den Künstler inmitten seiner Kollegen als Mitglied feuchtfröhlicher Künstlerkneipereien, die durch Dispute ästhetischer Art gewürzt werden, zu schildern, ist der Abschnitt recht unglücklich abgeschlossen worden. Einstweilen fehlen uns zu derartigen Versuchen, ebenso wie zu Urteilen über die religiöse Gesinnung der einzelnen Künstler — J. M. soll gut katholisch gewesen sein — fast durchweg die Unterlagen. In Kapitel II folgt eine Schilderung des Lebens der Brüder Franz und Gillis M. Mit verblüffender Sorglosigkeit macht sich P. all die zahlreichen Künstleranekdoten zu eigen und sucht dementsprechend die verblaßten Züge des Menschen Gillis mit Hilfe van Manders u. a. wieder aufzufrischen, wobei ihm seine schriftstellerische Gewandtheit zustatten kommt. Abgesehen davon, daß die Echtheit der Berichte zweifelhaft ist — das unerreichte Vorbild in der Ausnützung derartiger Angaben wird Bodes Brouwer Biographie wohl noch lange bleiben — fehlt es nicht an sentimentalen Entgleisungen. Wie kann man von einer Gruppe niederländischer Künstler, deren verwandtschaftliche Zusammenhänge nicht einmal klar gelegt sind, sagen, daß die Familie 171 Jahre lang „Diener des Schönen" gewesen sei! „Vivant pour elle (la Beauté) et n'ambitionnant que de mériter ses faveurs"; — „1500, 1671, ces millésimes ont leur éloquence émouvante". Ich fürchte, wenn ein Mostaert in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. tätig gewesen wäre, er hätte ebenfalls zu dem Hymnus herhalten müssen wie jener von 1671, von dem wir so gut wie nichts wissen, jedenfalls nichts, das an seinen Idealismus glauben ließe, um seiner schon im 16. Jahrh. verstorbenen Namensvettern willen die Fahne der Kunst hochzuhalten.

Eine entschieden glücklichere Hand hat P. im 3. Kapitel, wo die Frage der Identifikation zur Sprache kommt. Hier konnten kritische Vorarbeiten benutzt werden und der Verfasser, der sich ganz auf Seite Glücks stellt, widerlegt sogar mit Geschick die Wauters'sche Alaert Claeszoon-Hypothese. Die eignen Attributionen entbehren freilich, wie schon angedeutet, jeder Grundlage. Hier wäre der Ort gewesen, zweifelhafte Werke, wie das recht derbe Beweinungstriptychon in Amsterdam und das von Kronig attribuierte Porträt des Philipp von Cleve, das kaum viel mit M. zu tun hat, zu untersuchen. Der Verfasser findet sich auch hier mit den einmal ausgesprochenen Hypothesen ab . . .

Eine Übersicht über das Werk Gillis M.s beschließt das Buch. Im Amsterdamer Kupferstichkabinett ist nach meinen Notizen noch eine G M 1583 signierte Zeichnung. Frimmel (Blätter für Gemäldekunde, 1900, April) nennt eine niederl. Haushaltung bei F. Schwarz (Wien) von seiner Hand. Man hätte an Stelle des vom Verfasser fälschlich dem Gillis zugewiesenen Brüsseler Bildes „Loth aus Sodom fliehend" gern die beiden im Wiener Katalog unter Franz Mostaert aufgeführten Rundbilder abgebildet gesehen, für deren Urheberschaft durch Gillis manches spricht.

Es sei ausdrücklich anerkannt, daß der Verlag den Band mit einem stattlichen Abbildungsmaterial versehen hat, unter dem sich auch einige in Photographien schwer erhältliche Bilder finden. Von Gillis M. sind fast alle Bilder in Abbildung vereinigt.

F. Winkler.

Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio, übersetzt und erläutert von Dr. phil. J. Prestel, Architekt. I.—III. Buch. Mit vielen vom Übersetzer entworfenen Tafeln. Straßburg 1912. J. H. Ed. Heitz.

Wenn sich jemand der selbstverleugnenden Mühe unterzieht, ein Werk aus der fremden Sprache uns durch Übersetzung näher zu rücken, so schulden wir ihm schon immer für diesen humanen Beitrag zur Geisteskultur Dank. Sein persönlicher Anteil scheint einzig auf die Erläuterungen beschränkt zu bleiben, geschriebene wie gezeichnete in unserem Falle. Ist aber das übersetzte Werk ein altes und sehr altes und gehört es nicht allein dem Geiste von Entstehungszeit und -ort, sondern auch, der Menge der früheren Übersetzungen nach, längst der Weltliteratur an, so stellt sich bei uns Zeitgenossen einer neuesten natürlich die Frage ein cui bono? d. h. hat sie eine Sendung zu erfüllen

Digitized by Google

und: an wen wendet sie sich? Ist die Baugesinnung in unserer Zeit so verkommen und verfahren, daß eine Erneuerung des vitruvianischen Correctivs so geboten erscheinen kann, wie zu den Zeiten, die nach der Bezeichnungsweise der Historiker mit der Benennung der klassizistischen unterschieden wird? Oder ist sie so verödet und verelendet in Zweckmäßigkeit und halbverstehender Nachahmung wie damals, als Reber seine Übersetzung herausgab, oder als Perrault durch das Studium des antiken Gesetzkanons seine Landsleute zu national selbständiger Pflege der toten Architektur erwecken wollte? In einer Zeit, da alles aufs eifrigste in wirrem Durcheinander sucht, ja, mit vieler Kenntnis auch strebt symbolisch Bedeutsames und individuell Bedeutendes zu schaffen, fällt es sehr schwer darin zu entscheiden.

Da aber in dieser Zeit nebeneinander ein ebenso charakterloses Ausziehen aus allen möglichen Formeneinheiten in der Erscheinung wie beharrliches Originell-sein-wollen um jeden Preis zu beobachten ist, so möchte die Wiedererweckung des alten Zuchtmeisters auf die Antike, die Prestel unternimmt, wenn er damit missionieren will, mit nicht ungemischter Freude aufgenommen werden; wahrscheinlich wohl zumeist von kunstwissenschaftlicher Seite mit Verständnis. Sie soll ja wenigstens noch Sinn haben für die Rechtschaffenheit künstlerischer Logik, die mit so deutlicher Unverbrüchlichkeit uns aus dem antiken Tempelbau anspricht. Diese künstlerische Ideenbildung zur Einheit = Stil sich gesetzmäßig analysieren zu lassen, um sie dann wieder synthetisch zusammenzuschauen, dazu ist Vitruvs Lehrbuch immer und immer ein guter Helfer, jederzeit und für jedermann: Rechenschaft fordern und geben von seinen noch so künstlerischen Gedanken, das lernt man bei dem alten Römer so gut, wie aus jedem trefflichen Lehrbuche; aber auch nicht besser. Wenn man sein Werk zur Geltung von Bibel und Koran des guten Geschmackes zu erheben versuchte, so würde man darin irren, und heute vielleicht noch schwerer als im 18., 17. und 16. Jahrhundert. Er steht zur Baukunst und Ästhetik der „Antike" schlechthin ungefähr so, wie Cicero zur griechischen Philosophie. Darin scheint es der Übersetzer etwas zu versehen. Und die Folge davon wird es sein, daß ihm — hier nur von den deutschen Vorgängerinnen der seinigen zu sprechen — die Arbeit von Lorentzen „nach zu streng philologischem Modus" ein „verfehlter Versuch" ist, die von Reber „architektonisch nicht zureichend", die von A. Rode „eine höchst sinnreiche, doch zu freie und deshalb oft unbestimmte Verdeutschung" ist. An deren Stelle will er „eine möglichst wörtlich wie geistig sinnentsprechende Wiedergabe der antiken Schöpfung" setzen. Indem er nun den Meister dieser Schöpfung überhoch einschätzt, bringt er seine Wiedergabe des oft durch seine Ausdrucksknappheit unsicher machenden lateinischen Textes vielfach in die Gefahr durch Häufung der „sinnentsprechenden", immer umschreibenden Epitheta undeutlich, ja dunkel zu werden. So förderlich das für den modernen Laien sein mag, wo der Architekt die baukonstruktiven Anweisungen des antikrömischen Fachgenossen durchsichtiger zu machen sucht — an den „philosophischen" Stellen — zumal lib. I (1 u. 2) — kommt ein ernsthaftes Hindernis für die klare Einsicht in die, wenn auch nur scheinbar beabsichtigte Abfolge der Kategorien der Architekturerscheinung als Kunstwerks dadurch zustande. Bei Reber kommt das sprachlich weit korrekter heraus und bei J. A. Jolles (V.s Ästhetik, Inauguraldissertation, Freiburg i. Br. 1906) mit einer vorbildlichen Straffheit und logischen Schärfe. Es ist zu bedauern, daß dieses Musterstück von Übersetzerumsicht und eindringlicher Beweiskraft unserem so feinsinnigen Verdeutscher offenbar ganz unbekannt geblieben ist. In seiner Wiedergabe will es mir nicht gelingen das Verhältnis des Fortschritts zwischen den Definitionen von ordinatio und dispositio fest zu erfassen, noch das so wichtige Wertverhältnis von enrythmia zu symmetria unzweideutig zu bestimmen. Schon aus diesen beiden vordersten Kapiteln kann man ersehen, daß man es im Vitruv nicht mit einem schöpferischen Geiste zu tun hat und nicht einmal mit einem geistreich und anschauungsstark reproduzierenden — wie es Beruf eines guten Kunstwissenschaftlers wäre. Und wenn man das nicht inne würde aus der Lesung selbst, so aus der schneidigen Abfertigung, die den Forderungen Vitruvs für die Bildung der Architekten im ersten Kapitel der früheste der Renaissance-Theoretiker und -Künstler, den man — auf eigene Gefahr — mit der Bezeichnung des vitruvianischen Klassizisten beehrt hat, Alberti, zuteil werden läßt (de re aedif. l. IX, 10). Auch wäre dafür ein Vergleich zu empfehlen mit der Art, wie derselbe Alberti aus wirklich philosophischem Bedürfnisse, dem platonischen Methodengeiste, heraus sich um eine Herleitung der ästhetischen Urteile bemüht, um darin seinen fundamentalen kategorialen Wertbegriff der concinnitas (enrythmia) zu gründen.

Wirklich wertvoll und unentbehrlich für den heutigen Forscher wie Techniker, die ja alle mit zu wenig antiquarischer Vorbildung an das Stu-

Digitized by Google

dium herankommen, sind die schriftlichen und noch mehr die bildlichen Erläuterungen, die mit ausgebreiteter Sach-, Fach- und Quellenkenntnis hier einmal vereinigt, mit Liebe durchgearbeitet, auch dem Nichtarchitekten zur völligen Klärung in Sonderfragen der antiken Baugewohnheiten verhelfen müssen.

Auffallen muß, daß schon zu Kapitel III, 4 § 5 bei der ersten Erwähnung der scamilli impares, der Verfasser — er bekennt sich als Anhänger Böttichers — sich ausführlich über das Curvaturenproblem verbreitet und es offenbar seiner ganzen Tragweite nach (vgl. Hoffer [Ziller], Penrose, Hauck) nicht anerkennt. Doch ist hier noch nicht die Stelle, darum mit dem Übersetzer Vitruva zu rechten. Erst das IV. Buch kann ja darüber Entscheidendes bringen, dem wir darum mit Verlangen entgegensehen. C. Horst.

JAKOB BURCKHARDT, Briefe an einen Architekten. Verlag von Georg Müller & Eugen Rentsch. München 1912.

Im Sinne Burckhardts ist die Veröffentlichung dieser Briefe sicher nicht. Die ihn kannten, meinen, er müsse sich im Grabe umdrehen. Seine geistige Keuschheit hätte davor zurückgebebt, einmal so vor aller Welt entkleidet zu stehen. Überflüssig mindestens war die Wiedergabe einer wirklich nicht sehr wertvollen Zeichnung. Burckhardt pflegte seine Skizzen nur mit großer Scheu unter vielen Entschuldigungen wegen seiner mangelnden Fertigkeit vorzuweisen, was der Herausgeber der Briefe Trog in der 1897 erschienenen Biographie Burckhardts selbst berichtet hat. Lässig hingeschrieben waren diese Gedanken und Eindrücke des Augenblicks auch nur für die Lektüre des Augenblicks bestimmt. Und, was noch wichtiger, nur für den Freundeskreis.

Und doch! Die prachtvolle Ursprünglichkeit und Eigenart seiner Persönlichkeit hätte nichts besser charakterisieren können als diese Briefe. Es ist, wie wenn wir nun auf einmal von einem großen Meister Zeichnungen mit Randeinfällen gefunden hätten, von dem bisher nur große Gemälde bekannt waren. Die Briefe hat Burckhardt an den Architekten Max Alioth gerichtet, einem aus dem Kreis seiner jüngeren Freunde in Basel. Da ist kein langweiliger Bericht, alles in köstlicher Laune geschrieben in mannigfachen Tonarten vom behaglichen Humor, feiner Ironie über derblustigen Witz bis zum Spott und Sarkasmus. Spassige Verse, ergötzliche Einfälle, hin und wieder das Salz burschikoser Wendungen. Munter quellen die Briefe anderthalb Jahrzehnte, dann versiegt der Saft. Nichts bleibt als ein grimmer Pessimismus gegenüber allen Vorgängen in der Welt und die Zuflucht des Alters, der Konservativismus. Den Inhalt der Briefe bildet der Mensch Burckhardt mit seinen Interessen, Neigungen und Bedürfnissen. Geldfragen spielen eine große Rolle. Das ist über das Individuelle hinaus eine Eigenschaft der Schweizer überhaupt. Doch kommt Burckhardts Genauigkeit nur ideellen Zwecken zugute. Photographien und immer wieder Photographien will er billig erstehen. Und dann seinen Schoppen guten Wein. Es charakterisiert auch, daß von Frauen nicht weiter die Rede ist. Aus den Briefdaten ersieht man seine Gewohnheit im Hochsommer nach Italien zu reisen. Eine erstaunliche Bedürfnislosigkeit gibt sich kund und eine großartige Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit („Auch diesmal war ich der letzte und der Pedell konnte hinter mir die Universität schließen usw. Brief 43). Überall leuchtet die Liebe zur Kunst. Schwärmerei für die melodische Musik der Italiener, schlagende Urteile über Werke bildender Kunst, namentlich der Architektur. Für die Geschichte der Kunstwissenschaft aber sind die Werturteile über den Barock das interessanteste. Im Cicerone (1855) hieß es: „Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon." Jetzt aber heißt es (1875, Brief 6): „Mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten." Daraus erhellt, daß Burckhardt keineswegs der einseitige Renaissanceverehrer war, als der er gemeinhin (selbst in Riegls Barockvorlesungen) abgestempelt wird.

Zum Schluß noch eine Berichtigung in der Anordnung der Briefe. Der 7. Brief trägt ein falsches Datum, nicht 1877, sondern 1875 muß es heißen. Er folgt auf Brief 4. So nur haben die Vergleiche Dresden-Rom ihren Sinn. Kurt Gerstenberg.

HANS VOLLMER, Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters. Band I: Ober- und mitteldeutsche Historienbibeln. 214 S. mit 20 Tafeln in Lichtdruck. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1912.

Eine eingehende Besprechung des Buches, dessen eigentlicher Gegenstand ein Kapitel der kirchlichen Literaturgeschichte des ausgehenden Mittelalters ist, kann an dieser Stelle nicht gegeben werden, nur ein Hinweis auf seinen Wert für den

Digitized by Google

Kunsthistoriker. Es handelt sich um eine sehr wesentliche Bereicherung unserer Kenntnisse von illustrierten Handschriften des 15. Jahrhunderts. Vollmer hat nicht weniger als 88 Handschriften deutscher Historienbibeln, d. h. „deutscher Prosatexte, die in freier Bearbeitung den biblischen Erzählungsstoff, möglichst vollständig, erweitert durch apokryphe und profangeschichtliche Zutaten und unter Ausschluß oder doch Zurückdrängung der erbaulichen Glosse darbieten", aus europäischen Bibliotheken zusammengestellt und nach Herkunft und Textcharakter geordnet. Von diesen enthalten 41 künstlerisch ausgeführte Initialen und Textillustrationen. Die starken kunsthistorischen Neigungen des Verf., dem wir schon manchen wertvollen Beitrag zur Geschichte der deutschen Handschriften- und Buchillustration verdanken, haben ihn dazu geführt, in den Beschreibungen genaue Auskunft über den künstlerischen Schmuck zu geben und das Buch mit 20 Tafeln nach eigenen Aufnahmen auszustatten. Ist auch die Qualität dieser Bilder und Initialen zum Teil eine sehr geringe, so erhalten sie einen entschiedenen Wert für den Kunsthistoriker dadurch, daß es in den meisten Fällen möglich ist, die Handschrift zu lokalisieren und zu datieren. Ikonographischen Untersuchungen über biblische Darstellungen in der deutschen Kunst des 15. Jhs. werden hier wertvolle Anhaltspunkte geboten. Einzelne besonders gute Arbeiten, wie vor allem die bisher noch kaum beachteten Historienbibeln in Würzburg und in der Schloßbibliothek zu Coethen, werden auch für die Stilgeschichte noch ausgebeutet werden können. Vitzthum.

EMMY VOIGTLÄNDER, Anselm Feuerbach. Versuch einer Stilanalyse. Mit drei Abbildungen. Leipzig 1912. Verlag von E. A. Seemann.

Es ist der Grundfehler dieses klugen kleinen Buches, daß es den prinzipiellen Wert einer richtigen Beobachtung überschätzt. Wenn die Verfasserin sagt, daß sich im Werke Feuerbachs, und namentlich in der frühen Zeit, malerische und plastische Tendenzen nebeneinander nachweisen lassen, so ist das richtig; wenn sie aber diesen Dualismus — dieses plötzlich so legitim und so fruchtbar gewordene Prinzip von Persönlichkeitsanalysen — zum Schlüssel des Verständnisses der Feuerbachischen Kunst machen will, so übersieht sie, daß es in seinem ganzen Werke nicht ein Bild gibt, das nach malerischen Rücksichten disponiert wäre. Immer ist es die menschliche Figur und ihre Gebärde, was die Leitung des Auges übernimmt, die Bildfläche disponiert und der Komposition ihr konstruktives Rückgrat gibt, kurz, was die Funktionen ausübt, die die Art eines Kunstwerks bestimmen. Ich glaube, daß es Scheffler war, der zuerst darauf aufmerksam machte, wie dieser Schüler der Franzosen gelernt hatte, die Landschaft der Figur zu opfern, die ihm das eine und alles war. Sie herrscht ziemlich unumschränkt, meist ganz individuell bedeutend, und selbst da, wo er einmal mehrere zu einer größeren Einheit zusammenschließt, bleibt die Individualität auch im rein körperlich-plastischen Sinne geschont, und der Zusammenschluß geschieht dadurch, daß die Linien der Glieder und der Gewänder ineinander geschlungen sind und sich aufeinander beziehen. Es war kürzlich bei Gurlitt in Berlin eine Skizze zum Tode des Aretino zu sehen, die guten Aufschluß geben konnte über die Bedeutung des Malerischen bei Feuerbach. Er hat die Beherrschung dieses Faktors immer zu erlangen gesucht, nicht einmal instinktiv, sondern mit der höchsten Bewußtheit von dem, was für seine Kunst erforderlich war, und es ist begreiflich, daß er dann, als er sie besaß, im freien Spiel der Meisterschaft sehr intensiv, aber niemals einseitig davon Gebrauch machte. Er schwelgte wohl zeitweilig in der Kunst und Fähigkeit, stoffliches malerisch zu charakterisieren, und gerade der Aretin, Skizze wie Bild, ist vollgültiger Beweis dafür. Aber beide beweisen eben auch gerade jenes andere: daß nämlich auch diese Breite und selbst die andeutende, impressionistische Art des Skizzenvortrags es niemals zu übersehen gestatten, daß der Körper und seine Gebärde, also plastische Motive, die Komponenten dieses Stiles sind. Die malerischen Werte liegen nur im Technischen. Sie spielten immer nur die Rolle des Mittels, und als Feuerbach sie genügend beherrschen gelernt hatte, um frei mit ihnen schalten zu können, wo und soweit er sie brauchte, da warf er sie wieder beiseite, und aus den großen Werken der römischen Kunst ist diese Seite völlig verschwunden.

Kann ich somit diesen Dualismus überhaupt nicht als rechtmäßig vorhanden anerkennen, so noch viel weniger seine Auflösung und Versöhnung in dem angeblichen Barockstil des Titanensturzes. Man könnte höchstens von einem relativen Barocko sprechen, und ich empfehle, die Überlegung anzustellen, inwieweit das jüngste Gericht Michelangelos und selbst die Stürze des Rubens hier auf die größere und ungewöhnliche Gedrungenheit der Figuren eingewirkt haben. Im Ganzen der Komposition ist von jener geschlossenen

Digitized by Google

Massigkeit, von der Akzentverschiebung und von der Unselbständigmachung der Teile, wie sie dieser Stil verlangt, nicht viel zu merken. Man darf gegenüber solchen Dingen nicht vergessen, daß Feuerbach gern die Probleme seines Schaffens von den großen Italienern empfing, und daß er, in Nebensachen wenigstens, gern und leicht von ihnen auch im einzelnen Anregungen übernahm.

Bei allem Widerspruch gegen das theoretische dieser kleinen Schrift kann ich aber um so bereitwilliger die feinen Beobachtungen und die sorgfältigen Einzelanalysen loben, denen neben liebevollem Verständnis auch die eigentlich menschliche Tätigkeit, die ordnende, höchlich zugute gekommen ist. Dennoch möchte ich auch hier an zwei Stellen Widerspruch erheben. Was das Verhältnis der beiden Fassungen von Medeens Flucht angeht, so stelle ich, im Gegensatz zu Frl. Voigtländer, gerade das ausgeführte Bild über den Entwurf. Der Zusammenhang zwischen der Sitzenden und der Aktion der Ruderknechte scheint mir auch ohne Kenntnis der Legende ohne weiteres verständlich, und gerade das Sitzen, das versunkene Gelsgertsein, spricht viel deutlicher das Warten auf das Ende der Aktion aus, als das frühere Stehen. Der zweite Widerspruch betrifft die Interpretation der Iphigenienbilder. Man hat den Wert und den Sinn der Umformung so lange nicht völlig begriffen, als man nicht empfindet, daß in jener ersten Fassung nur die Beziehung der Stimmung zu der empfindenden Person ausgedrückt war, daß nichts weiter gegeben wurde, als eine Melancholie, ohne weitere Aussage darüber, worauf sie sich richte. Erst die Aufrichtung der Mauer zwischen der Figur und der Ferne, und die dadurch bedingte schmerzhaft-angestrengte Empor- und Hinüberwendung des Kopfes gibt den Ausdruck des „Hinübersehnens", also die Richtung und den Gegenstand der Gemütsbewegung an, da ja doch die Mimik der Seele nun einmal nur durch die Gebärde des Körpers sichtlich ausdrückbar ist.

Hans Friedeberger.

ANTON HEKLER, Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann.

Wer in einem handlichen Buche eine reiche Auswahl antiker Porträts, sowohl nach der ikonographischen wie nach der kunstgeschichtlichen Seite, vereinigt haben will, wird gerne zu diesem Buche greifen. Über die Auswahl im einzelnen, sie ist m. E. zu reichlich bemessen, hie und da über die chronologische Anordnung, namentlich aber die Einleitung ließe sich manches sagen; doch wird die Bedeutung dieses Buches nicht eine wissenschaftliche, sondern eine praktische sein. In diesem Sinne bedauere ich nur, daß außer dem Ortsregister am Schluß nicht ein Personenregister gegeben worden ist. Die Angabe der wichtigsten Literatur (p. XLVIII) beweist, daß Verf. die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschungen bis in die jüngste Zeit verfolgt hat.

Achelis.

MARCEL LAURENT, L'art chrétien primitif. 2 Bde. Vromant & Co., Brüssel. Preis geb. 10 frs.

Diese kleine geschickt disponierte und anregend geschriebene Einführung in die Entwicklungsgeschichte der altchristlichen Kunst ist aus Vorträgen entstanden, die der Verf. vor einem aus Studierenden und Laien bestehenden Zuhörerkreise gehalten hat. Der Stoff ist nach den beiden Gesichtspunkten Rom und Orient aufgeteilt, wobei ohne eine innere Notwendigkeit leider die größere Ausführlichkeit der von Rom beeinflußten Kunst des Abendlandes zugewiesen wurde. Die mehr summarische Behandlung des orientalischen Kunstkreises hat indessen keine nachteiligen Folgen für die Darstellung dieser verwickelten Probleme gehabt, die in ihren Grundzügen klar herausgearbeitet wurden. Für eine erste Orientierung ist dieses kleine Werk, dem die deutsche Literatur nichts gleichwertiges an die Seite zu stellen hat, lebhaft zu empfehlen, zumal in den sich jedem Kapitel anschließenden Literaturnachweisen Anregungen zu weiterem Studium gegeben sind. Die den Text illustrierenden 64 Tafeln vermitteln mit ihren kleinen aber sehr gut ausgeführten Abbildungen eine Anschauung der hauptsächlichen Denkmäler.

Otto Pelka.

WALTER von ZUR WESTEN, Berlins graphische Gelegenheitskunst. Zwei Bände, 4°, XVI und 202 S., drei Tafeln und 314 sonstige Abbildungen. O. von Holten, Berlin 1912.

In diesem prächtig gedruckten und vornehm ausgestatteten Werk bespricht der Verfasser Ex-libris, Besuchskarten, Privatanzeigen, Glückwunschkarten, Notentitel und Reklamekunst — dies alles im ersten Band — sowie Festkarten jeder Art im zweiten. Wenn auch fast alle Abbildungen uns nur Berliner Erzeugnisse vorführen, so ist der Text selbstverständlich nicht in ganz so enge Grenzen eingeschlossen. Eine der Hauptperioden, die — wie

Digitized by Google

es der Stoff mit sich bringt — besprochen werden, ist das zweite Trimester des vorigen Jahrhunderts. Hierbei arbeitet der trefflich beschlagene Verfasser seine Darstellung zu einem interessanten Seitenstück zu Boehms Werk über die Biedermeierzeit aus.

Seit Warnecke und der Graf Leiningen-Westerburg nicht mehr unter den Lebenden weilen, dürfte Regierungsrat von zur Westen unser kenntnisreichster Spezialist für Ex-libris sein. Er hat neben diesem Gebiet schon von Anfang an die übrigen Erscheinungen der graphischen Gelegenheitskunst gepflegt, und aus seiner ausgedehnten Sammlertätigkeit geht das vorliegende Werk hervor. Ein äußerst umfangreiches Material wird uns da vorgeführt. Nur ganz weniges geht auf die Vor-Chodowieckische Zeit zurück; dann aber treten die besten Namen auf: Bolt, Gubitz, Meil, Schadow, Menzel, Werner, Hosemann, Dörbeck, aus neuerer Zeit Sattler, Klinger, Lechter, Stassen, Fidus-Höppener, Hirzel, um nur einige Namen hervorzuheben, haben sich diesen „geringeren Künsten" gewidmet, ganz abgesehen von den Gelegenheitsblättern per excellence, den Fest- und Ulkzeitungen, für die schließlich jeder Künstler in seinem Leben einmal etwas geliefert hat.

In den zwei großen, für Bibliophilen ausgestatteten Bänden, findet man eine Fülle gefällig reproduzierten Materials, und der Text bietet mit Gewissenhaftigkeit und guter Überlegung alles Wissenswerte, was man über diese Seitenwege der graphischen Kunst — die sich zu einer streng systematischen, historischen Darstellung ja nicht hergeben — sagen kann. Hans W. Singer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 7:

MAX SAUERLANDT, Erfurter Fayencen. (1 Markentafel, 22 Abb.)

LEANDRO OZZOLA, Vier unbekannte Gemälde von Franz Snyders. (8 Abb.)

Heft 8:

JULIUS BAUM, Die Sammlung Dr. Oertel. (1 Tafel, 15 Abb.)

E. W. BRAUN-TROPPAU, Die beiden Höchster Fayencemaler Friedrich Hess und Ignatz Hess. (2 Marken, 2 Abb.)

E. St., Neuentdeckte Fresken in Rom. (1 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Zeichnungen von Max Pechstein. (6 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XIV., Heft 28:

PAUL HERRMANN, Von antiker Malerei. (1 Tafel, 28 Abb.)

Zwanzig Jahre Münchner Sezession.

1. ADOLF PAULUS, Die geschichtliche Entwicklung.
2. G. J. WOLF, Die künstlerische Bedeutung.

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 7:

W. F. STORCK, Die neue Bühnenbildkunst (Ausstellung moderner Theaterkunst in Mannheim. (30 farbige und schwarze Abbildungen.)

PAUL WESTHEIM, Haus Guckegönne in Cladow. Von Albert Gessner. (2 Beil., 22 Abb.)

ERNST AUFSEESER, Neue Florstickereien. (10 Abb.)

ERICH HAENEL, Neuer deutscher Hausrat aus den deutschen Werkstätten für Handwerkskunst in Hellerau. (9 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 7:

KARL VOLL, Adolf Oberländer. (10 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Neue Arbeiten von August Endell. (12 Abb.)

ANTONIUS PROUST, Erinnerungen an Edouard Manet VII. (3 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Wandbilder von Max Pechstein. (5 Abb.)

MAX SAUERLANDT, Adams Schlaf. Bemerkungen zu einem Aquarell Moritz von Schwinds. (1 farbige Tafel.)

H. FECHHEIMER, Eine ägyptische Königsbüste aus dem zweiten Jahrtausend. (5 Abb.)

HANS HILDEBRANDT, Frühbilder Picassos. (5 Abbildungen.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 2:

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN, Die Familie der Kunsthafner Vest und ihre Werke in Alt-Österreich und in Oberfranken. (66 Abb.)

K. BERLING, Altarschmuck aus Meißner Porzellan. (7 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

Heft 6:

MAX BERNHART, Moderne Medaillenkunst. (79 Abbildungen.)

O. SPENGLER, „Zeit" und „Ich" im Kunstgewerbe.

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 6:

KARL KAYSER-Eichberg, Eugen Bracht. (14 Abb., 2 Tafeln.)

GEORG BIERMANN, Die Grecobilder der Sammlung Nemes. (4 Abb.)

PAUL FREYE, Moderne Gartenarchitektur. (17 Abbildungen, 2 Tafeln)

JOS. AUG. LUX, Kunst und Moral.

EMIL PETZOLD, Gedanken eines Laien über die Kunst der Gegenwart.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 7:

P. ETTINGER, Alexander Iwanow und die Nazarener in Rom. (2 Abb.)

MAX OSBORN, Eduard Ockel. (8 Abb.)

HERMANN VOSS, Jacopo Zucchi, ein vergessener Meister der florentinisch-römischen Spätrenaissance. (21 Abb.)

DETLEV VON HADELN, Nadalino da Murano. (4 Abb.)

MAX OSBORN, Radierungen von Ernst Oppler. (2 Originalradierungen.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 7:

WALTHER PÜTTNER, Vom Handwerk in der Malerei. (9 Abb., 2 Tafeln [1 farb.].)

WILHELM MICHEL, Das Erwachen des Geistes.

KUNO MITTENZWEY, Die Sammlung Louis S. Günzburger. (8 Abb., 1 farb. Tafel.)

ROBERT BREUER, Großstadthäuser. (9 Abb.)

ROBERT BREUER, Ein Meister der Dekoration. Neue Arbeiten v. Gustav Goerke. (19 Abb., 3 Tafeln.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

XIII., Heft 4:

RICHARD MESSLÉNY, Giovanni Giacometti (4 Abbildungen, 5 Tafeln, 1 farb.)

Digitized by Google

DIE KUNST UNSERER HEIMAT.

VII., Heft 3:

ALFRED WOLTERS, Neuerworbene und neuausgestellte Bilder im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. (14 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

1913, Heft 3:

P. ANSGAR PÖLLMANN, Beiträge zur Geschichte der schwäbischen Glasmalerei.

Heft 4:

M. R. SCHÖNLANK, Ein Glasfenster von Max Pechstein. (2 Abb.)

P. ANSGAR PÖLLMANN, Beiträge zur Geschichte der schwäbischen Glasmalerei. II. Aus den Nördlinger Rechnungsbüchern.

FESTSCHRIFT ZUR FEIER DES FÜNFZIGJÄHRIGEN BESTEHENS DER KGL. ALTERTÜMERSAMMLUNG IN STUTTGART 1912.

GOESSLER, Die kgl. Altertümersammlung in Stuttgart und ihr archäologischer Bestand von 1862—1912.

GRADMANN, Das kgl. Landeskonservatorium und die Denkmalpflege in Württemberg.

BAUM, Die kunsthistorischen Bestände der kgl. Altertümersammlung.

GOESSLER, Die kgl. Münz- und Medaillensammlung in Stuttgart.

BERSU, Beiträge zur Kenntnis des steinzeitlichen Wohnhauses. (11 Abb.)

GOESSLER, Das Kastell Rißtissen und seine Bedeutung für die römische Okkupationsgeschichte Südwestdeutschlands. (5 Abb., 1 Tafel.)

KNORR, Die neugefundenen Sigillaten von Rißtissen und ihre Bedeutung als südgallischer Import. (3 Abb., 1 Tafel.)

HERTLEIN, Kastell Opie-Oberdorf bei Bopfingen. (2 Tafeln.)

PARET, Römischer Gutshof mit Bad bei Enzberg. (3 Abb.)

SONTHEIMER, Ein römischer Augenarztstempel aus Rottweil. (1 Abb.)

GRADMANN, Einige Baurisse vom Zwiefalter Münster. (4 Abb., 1 Tafel.)

CHRIST, Romanische Deckenmalereien aus der Friedhofkirche in Balingen. (11 Abb.)

BAUM, Die württembergische Kunst im Zeitalter Eberhards im Bart. (10 Abb., 5 Tafeln.)

EBNER, Geistliche Münzprägung innerhalb der Grenzen des jetzigen Königreichs Württemberg. (1 Tafel.)

KLAIBER, Das Schloß zu Göppingen. (5 Abb.)

BACH, Zur Baugeschichte von Hohenheim. (7 Abb.)

PFEIFFER, Klassizistische Bildwerke an Grabmälern in und um Stuttgart. (4 Abb.)

JAHRBUCH DER BREMISCHEN SAMMLUNGEN.

V. Jahrgang, II. Halbjahr 1912:

V. CURT HABICHT, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen.

Verfasser setzt die Reste des Gestühls in die Zeit um 1405, bringt sie in Verbindung mit dem Magdeburger Gestühl und den Plastiken des Rathauses zu Bremen und stellt den Einfluß der Parler an ihnen fest.

G. F. HARTLAUB, Die Beldensnyders in Bremen.

Verf. gibt Zusätze zu dem Buche von F. Born: Die Beldensnyder, Münster 1905, und weist einige Plastiken im Bremer Dome Hendrik Beldensnyder d. älteren und dem jüngeren zu.

E. REDSLOB, Die keramische Sammlung des Gewerbemuseums.

Besprechung der Neuaufstellung der Sammlung und der Neuerwerbungen 1912.

J. FOCKE, Vom Silbergerät des Hauses Seefahrt.

G. PAULI, Weiteres zu den Dürer-Zeichnungen der Kunsthalle.

Verf. bespricht zwei Zeichnungen: 1. Laurentius vor dem Kaiser Valerian, die er 1511 datiert und als einen der Entwürfe zu den Schmidtmairschen Fenstern der Lorenzkirche in Nürnberg nachweist. 2. Eine Studie zu einem Engelskopfe auf einem geplanten Madonnenbild, das er in die Zeit um 1520—1521 verlegt.

DIE GALERIEN EUROPAS.

Heft 3, 1913:

Francisco Goya, Die Familie Karls IV.; Madrid, Prado . . .	Text von A. de Beruete y Moret
Diego Velazquez, Die Schmiede des Vulkan; Madrid, Prado . . .	
Domenico Theotokópuli, gen. El Greco, Die Ausgießung des hl. Geistes; Madrid, Prado.	
Vicente Juan Macip, gen. Juan de Juanes, Das hl. Abendmahl; Madrid, Prado	Text von August L. Mayer.
José Antolinez, Ekstase der hl. Magdalena; Madrid, Prado . . .	

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Herausgegeben von der Direktion des schweiz. Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XIV., Heft 2:

Grabungen der Gesellschaft Pro Vindonissa im Jahre 1911.

P. H. WEBER, Über den Standort und das Aussehen der „roubhüser" des alten Luzern.

Heft 3:

WILHELM SUIDA, Tessinische Maler des beginnenden Cinquecento und ihre Beziehungen zu Bramantino. (28 Abb., 4 Tafeln.)

Digitized by Google

C. BENZIGER, Schwyzerische Skulpturen aus dem 16. Jahrhundert. (4 Abb.)

J. MAYOR, Céramique zuricoise.

F. A. ZETTER-COLLIN, Eine bisher unbekannte Radierung des Gregorius Sickinger. (1 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 12:

JOSEF SCHNEIDER, Friedhof u. Grabmal. (1 Tafel, 3 Abb.)

FRITZ WITTE, Zur Frage nach der Bedeutung der Wallfahrtsbilder für die Stilentwicklung. 1. Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, eine gleichzeitige Nachbildung des Gnadenbildes U. l. F. „Ster der zee" in Maastricht. 2. Das Gnadenbild der Pietà von Oud-Zevenaar in Holland und seine Wiederholungen. (7 Abb.)

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

56. Année, 1re livraison:

C. ENLART, L'église abbatiale de Sant' Antimo en Toscane. (14 Abb.)

G. SANONER, La Bible racontée par les artistes du moyen-âge. VII. Expulsion de l'Eden. (5 Abbildungen.)

L.-H. LABANDE, Les peintures des maitres niçois aux VVe et XVIe siècles. (3me et dernier article.) (5 Abb.)

ANTHYME SAINT-PAUL, Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale. (4me et dernier article.)

MÉLANGES:

HENRI CLOUZOT, Les boiseries de la chapelle de la Mothe Saint-Héray. (2 Abb.)

H. CHABOEUF, Un vitrail du XVIe siècle à Notre-Dame de Dijon. (1 Abb.)

CHRONIQUE:

France (1 Abb.); Allemagne (2 Abb.); Autriche-Hongrie (4 Abb.); Belgique; Italie (5 Abb.)

ART IN AMERICA.

I., Heft 1:

WILHELM BODE, The earliest dated painting by Rembrandt of the year 1626. (2 Tafeln.)

JOSEPH BRECK, Paintings and Drawings by Tiepolo in the Metropolitan Museum. (1 Tafel, 4 Abb.)

BERNHARD BERENSON, A nativity and adoration of the school of Pietro Cavallini in the collection of Mr. John G. Johnson. (1 Tafel, 3 Abb.)

FRANK JEWETT MATHER jr., Three cassone panels by Matteo da Siena. (1 Tafel, 2 Abb.)

WILHELM R. VALENTINER, Esaïs Boursse. (1 Tafel, 4 Abb.)

ALLIAN MARQUAND, A Terracotta bust of François I. (2 Tafeln.)

FRANK JEWETT MATHER jr., A Madonna by Carlo Crivelli. (1 Tafel, 4 Abb.)

EMPORIUM.

April 1913:

MARCELLO PIACENTINI, L'opera di Raimondo d'Aronco. (35 Abb.)

TOMASO SILLANI, Scoperta di Nuove Vestigia Republicane e imperiali sul Palatino. (19 Abb.)

ANTONIO LEGA, Il Museo Teatrale alla Scala. (39 Abb.)

RAFFAELE CALZINI, Toledo e Cordoba. (26 Abb.)

ARTURO LANCELLOTTI, La II. Esposizione Nazionale d'arte a Napoli. (20 Abb.)

STARYJE GODY.

Februar:

W. KOURBATOFF, La sculpture comme decor de jardins. (26 Abb.)

Überblick über die Rolle der Bildhauerkunst in Gartenanlagen während verschiedener Stilepochen, hauptsächlich betreffs der ca. 75 Statuen und Büsten im Sommergarten zu St. Petersburg, die von Suworow als Kriegsbeute aus Warschau hergebracht wurden. Es handelt sich um venezianische Arbeiten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, von denen ein Teil signiert ist.

A. T., Une deputation de la ville de Dantzig. (4 Abbildungen.)

Bericht der Deputation der Stadt Danzig, welche im Winter 1734—35 in St. Petersburg weilte.

P. NÉRADOWSKY, Les nouvelles acquisitions du Musée Alexandre III. (12 Abb.)

Zahlreiche Werke verschiedener Künstler des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

APOLLON.

Heft 2:

G. LUKOMSKI, Das neue St. Petersburg; Gedanken über moderne Baukunst. (35 Abb.)

Bauten der zeitgenössischen Architekten Petersburgs: A. J. Dmitrjew, J. Fomin, S. Markow, S. Minasch, M. Lalewicz, F. Lidwal, M. Peretiatkowicz und W. Schtschuko.

Heft 3:

OSKAR WALDHAUER, Die antiken Skulpturen in der kais. Ermitage. (26 Abb.)

N. PUNIN, Das Problem der byzantinischen Kunst.

ONZE KUNST.

1913, Nr. 1:

A. DUBRULLE, Noar aanleiding van een albasten ligbeeld (gebeeldhouwd door Jacques Dubroeucq). (2 Abb.)

FIERENS-GEVAERT, Tentoonstelling van moderngodsdienstige kunst te Brüssel. (19 Abb.)

C. W. NIJHOFF, Nederland op de Ideal-Home Exhibition te London 1912. I. (5 Abb.)

Kunstberichte, Boeken en Tijdschriften, Ambachts- en Nijverhijdskunst.

Digitized by Google

Nr. 2:

EDMOND DE BRUYN, De Vreemde Afdeelingen op de Tentoonstelling van Modern-Godsdienstige Kunst (De Fransche Afdeeling). (5 Abb.)

DOM BRUNO DESTRÉE, De Vreemde Afdeelingen op de Tentoonstelling van Modern-Godsdienstige Kunst (De Engelsche Afdeeling). (3 Abb.)

C. W. NIJHOFF, Nederland op de Ideal-Home Exhibition te London 1912. Schluß. (6 Abb.)

Kunstberichte, Boeken en Tijdschriften, Personalia, Varia, Ambachts- en Nijverhijdskunst.

Nr. 3:

MAX ROOSES, Frans van Kuyck. (14 Abb.)

JAC. VAN DEN BOSCH, De Schoorsteen. (12 Abb.)

Kunstberichte.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Aprilheft 1913:

G. BALDWIN BROWN and Mrs. A. CHRISTIE, S. Cuthbert's Stole and Maniple at Durham. (1 kolorierte u. 4 Lichtdrucktafeln nebst zahlreichen Textabbildungen.)

Das Gewebe der Stola usw. wurde technisch und chemisch auf das Genaueste untersucht. Es handelt sich offenbar um eine englische Arbeit aus reiner Seide, die eine Verbindung von Web- und Sticktechnik darstellt.

G. F. HILL, Notes on Italian Medals. XIV. (1 Tafel.)

Bespricht das Porträt des Lodovico Scarampi von Christoforo Geremia, das des Ippolito d'Este und eine Gruppe venezianischer Medaillen.

ARTHUR M. HIND, Rembrandt's Earlier Etching of Jan Cornelis Sylvius. (1 Tafel.)

Der Verfasser führt Gründe an, weshalb er die Tradition, das Blatt B. 266 stelle den Prediger J. C. Sylvius dar, für richtig halte und publiziert zur Unterstützung seiner Gründe ein im Fitzwilliam-Museum aufbewahrtes Blatt, das offenkundig den gleichen Kopf als das Bild des Sylvius von Rembrandt (Carstanjen Collection) aus dem Jahre 1645 wiedergebe.

TANCRED BORENIUS, The Venetian School in the Grand-ducal Collection, Oldenburg. (3 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Besonders behandelt werden die Giovanni Bellini zugeschriebene „Madonna mit Kind", die der Verfasser dieses Meisters durchaus würdig erklärt; ferner eine „Madonna und Kind mit den Heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer" von Giovanni Mansueti, dem auch eine „Madonna und Kind mit Engeln" in der Sammlung des Sir Frederik Cook zugewiesen wird sowie eine „Krönung Mariä" in der Crespi-Sammlung in Mailand, die Professor A. Venturi versuchsweise dem Francesco Rizzo da Santa Croce zugeschrieben hat; sodann Andrea Preritalis „Johannes in der Wüste", Carianis „Eifersüchtige", von der eine ganze Reihe Replikas existieren, und einige andere Gemälde.

OSKAR FISCHEL, A Dürer Subject in the Prince Consort's Collection of Photographs after Rafael. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Es handelt sich um eine der Dürerschen Kopien italienischer Spielkarten, einer „Justitia", die Rafael zugewiesen worden war und einst dem Professor Savigny gehört hatte, offenbar aber durch ein Feuer vernichtet worden ist. Der Prinzgemahl, der alles auf Rafael bezügliche eifrigst sammelte, ließ sich von diesem Blatt eine Abbildung machen, aus der man nun noch Dürers verlorene Kopie zu erkennen vermag.

D. S. MAC COLL, Notes on Pictures in the Wallace Collection.

Bezweifelt Rembrandts eigne Hand in dem ihm zugeschriebenen „Jungen Negerbogenschützen", der bei Bode als Nr. 148 figuriert und auf S. 189 der „Klassiker der Kunst" abgebildet ist. Das Bild enthält eine, im Text wiedergegebene, bisher noch nicht gedeutete Signatur.

SIR MARTIN CONWAY, Was it the Great Theodorics? (1 Tafel mit zahlreichen Abbild.)

Im Schatz des Markusdomes zu Venedig befindet sich ein vergoldeter Silberbecher (Nr. 97 in Pasinis Katalog), den der Verfasser für ostgotische Arbeit aus Ravenna ansieht, die wohl sicher für den König Theoderich ausgeführt worden sei.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. XIX. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

G. BALDWIN BROWN and W. R. LETHABY, The Bewcastle and Ruthwell Crosses.

Untersucht von neuem die Entstehungszeit der zwei Denkmäler, die einige ins 7. andere ins 12. Jahrhundert verlegen.

ANANDA COOMARASWAMY, Dr. F. R. Martin and Oriental Painting.

Art in France. — Reviews and Notices. — Italian Periodicals. — Recent Art Publications.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

PIERRE LESPINASSE, L'Art français et la Suède de 1637—1816. I. Teil. Verlag H. Champion, Paris.

LEOPOLD WEBER, Aus Weltis Leben. 50 Blätter seiner Kunst zu einem Bilde seines Lebens. Verlag Georg D. W. Callwey, München. Preis M. 10.—.

HANS HASSO VON VELTHEIM, Burgundische Kleinkirchen bis zum Jahre 1200. Mit 115 Abb. Verlag Georg Müller u. Eugen Rentsch, München.

Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes. Herausgegeben unter Mitwirkung von Gerhard Ernst. Bd. I: Alt-Holland. Eingeleitet von Dr. André Jolles.

MAX KLINGER, Malerei und Zeichnung. Verlag Georg Thieme, Leipzig. Preis M. 1.50.

PAUL KLOPFER, Die Baustile. Ein Leitfaden für Schüler gewerblicher Lehranstalten. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

HANS HILDEBRANDT, Adolf Hölzel als Zeichner. Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart. Preis M. 1.50.

Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der kgl. Altertümersammlung in Stuttgart 1912. Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart.

JOHANNES SIEVERS, Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890—1912. Ein beschreibendes Verzeichnis. Dresden, Herrmann Holst, kgl. Hofkunsthändler (Kunsthandlung Emil Richter).

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Firma K. W. HIERSEMANN, Leipzig, bei, auf den wir hiermit besonders aufmerksam machen.

VI. Jahrgang, Heft V.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddesbill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Berlin SW. 29, Mittenwalder Straße Nr. 39.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **J. A. C. Prestel** Inh. A. Voigtländer-Tetzner, übernimmt zur Versteigerung Sammlung. und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. **Seit. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.**

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31[1]. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5[1]. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

– **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

Münchon. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

Münchon. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Auktion K. W. in Leipzig: Wertvolle Werke der deutschen Literatur, Werther- und Faustbibliothek. Handzeichnungen und Stiche aus Lavaters Besitz findet im Herbst dieses Jahres statt.

HOLLANDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

ZUR KENNTNIS DER GOTISCHEN PLASTIK IN WESTFALEN

Von G. F. HARTLAUB

Mit achtzehn Abbildungen auf sieben Tafeln

Bei den regen Beziehungen der norddeutschen Gebiete zu den Rheinlanden hat sich der hier um die Wende des 14. Jahrhunderts nachweisbare neue bürgerlich-realistische, malerisch-pastose Stil in der Plastik, den man wohl mit Recht auf den schulbildenden Einfluß der genialen Leistung Claus Sluyters in Burgund zurückführt, bereits früh auch in Westfalen bemerkbar gemacht. Die Verbindung des derben Provinzialismus westfälischer Bildhauerkunst mit dem modernen Geschmack hat hier ganz eigentümliche Formerscheinungen hervorgebracht, die beweisen, wie stark auch noch im späteren Mittelalter die heimische Sonderart geblieben war und wie fruchtbar gerade auf diesem Boden die fremden Anregungen verarbeitet werden konnten. Man hat die Eigenart der westfälischen Kunstsprache in dieser Epoche entschieden unterschätzt. Schon während des ganzen 14. Jahrhunderts hat sich eine stete Auseinandersetzung zwischen eigener Tradition und dem internationalen Wesen der Gotik, zwischen fremden und einheimischen Künstlern, Kunstimport und eigener Produktion vollzogen. So stehen z. B. die beiden schönen Grabdenkmäler aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in Bielefeld und Kappenberg, Arbeiten eines zugewanderten Künstlers, dessen Beziehungen zu kölnischer Kunst kürzlich den Lesern dieser Zeitschrift in lehrreichster Weise vorgeführt worden sind[1]), in bezeichnendem Gegensatz zu dem echt westfälischen Zyklus der klugen und törichten Jungfrauen von der Brautpforte an der Marienkirche zu Osnabrück, die in Dehios „Denkmälern" reproduziert erscheinen. Eben der strenge, nüchterne Ernst westfälischer Kunstgesinnung, der uns an diesem etwas provinziell befangenen Werke auffällt, setzt sich auch an dem bekannten, um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Portalzyklus von der Überwasserkirche in Münster, den Geisberg 1897 aus den Schanzen der Wiedertäufer ausgegraben hat, auf eine großartige Weise durch. Es ist bezeichnend für das westfälische Kunstwollen und die Richtung, aus der es fernerhin seine mächtigsten Impulse erhält, daß dieser Skulpturenkreis sich recht weit entfernt von der pikant-manirierten Art der wenig vorher entstandenen Kölner Domchorfiguren, während er dem klassischen Ernst der freilich etwa 30—40 Jahre früher vollendeten Madonna von der damaligen Mainzer Liebfrauenkirche[2]) viel wahlverwandter scheint. Gegen Ende des Jahrhunderts wird freilich der eigentlich kölnische Einfluß größer: neben geradezu importierten Arbeiten steht z. B. der Statuenkreis vom Portal der Wiesenkirche in Soest aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, dessen Beziehungen zum Petrusportal in Köln kürzlich von Isphording[3]) wahrscheinlich gemacht worden sind. Demgegenüber besteht jedoch die heimische Sonderart in eigentümlicher Verknöcherung noch lange fort, z. B. bei den Chorstatuen der Wiesenkirche, mit ihren „feinen, geistreichen Draperien", knochenlos schemenhaften Körpern, in ihrer archaistischen Haarbehandlung und dem typisch-westfälischen, fahrig-dumpfen Gesichtsausdruck, auch bei den Figuren im Chor der Soester Paulikirche und später noch bei den geringen Chorstatuen von St. Reinold in Dortmund. Gerade diese Stilnuance ist es nun, die sich mehrfach und im Laufe weniger Jahrzehnte mit dem neueinge-

(1) Burk. Meier, Drei Kapitel Dortmunder Plastik. Monatshefte für Kunstwissenschaft, Februar 1913.
(2) Abbildung bei Stix, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz. Wiener Kunstgeschichtliches Jahrbuch 1909, p. 129.
(3) O. Isphording, Zur Kölner Plastik im 15. Jahrhundert. Bonner Doktordissertation 1912.

Digitized by Google

drungenen rheinisch-burgundischen Realismus verschmolzen und dann fortwirkend in den eigentlich spätgotischen Stil hinübergeleitet hat.

Dieser ganze Übergang läßt sich auf lehrreiche Art an den Chorstatuen in der Johanniskirche zu Osnabrück verfolgen. Dieser Zyklus — er setzt sich zusammen aus den lebensgroßen Gestalten Christi und Mariä, der beiden Johannes und der zwölf Apostel[1]) — ist anscheinend in einem längeren Zeitraum entstanden und versinnlicht deshalb mehrere Stadien des rasch sich wandelnden Formengeschmacks. Die beiden Johannesstatuen (Abb. 1), die bald nach 1400 entstanden sein dürften, kennzeichnen sich als recht geringwertige Leistungen, sind aber lehrreich als Typen jener provinziell westfälischen Art, die von einheimischen Werkleuten bald nach Beginn des Jahrhunderts nach den Hansestädten getragen worden ist (man vergleiche besonders die schwächeren unter den Skulpturen des Bremer Rathauses und die männlichen Gestalten von der ehemaligen Lübecker Burgkirche im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte). In den übrigen, die wesentlich später, etwa in den dreißiger Jahren, entstanden sein dürften, haben wir ein eigentümliches Stilgemisch vor uns, das um so buntscheckiger ausgefallen ist, als offenbar eine ganze Reihe von Werkleuten verschiedenen künstlerischen Ranges daran tätig gewesen sind (Abb. 2). In der Art, wie sie Ältestes und Jüngstes, Formelhaftes und Naturalistisches, Fremdes und Überliefertes verbinden, geben sie sich einerseits als eine Fortsetzung der Manier der Soester Chorfiguren zu erkennen, während sie andrerseits von ganz neuartigen, realistischen Tendenzen erfüllt scheinen. Solche Eigenart stellt sich jedoch an den besten dieser Steingestalten nicht als eine sozusagen anonyme Verquickung verschiedener Formgewohnheiten und Geschmacksrichtungen, sondern als das Ergebnis der Formvorstellung einer einzelnen künstlerischen Persönlichkeit dar, die mit starkem, rassig-westfälischem Temperament gestaltet, und einzelne Figuren mit so dramatisch ausdrucksvollem Leben zu erfüllen weiß, daß es scheint, als lebe in ihnen der Geist der alten romanischen Portalplastiken des Landes wieder auf.

Deutlicher als durch diese Freifiguren im Chor werden wir von den Intentionen des Meisters und den neuartigen Bildungsquellen, an denen er sich genährt hat, durch ein anderes Bildhauerwerk unterrichtet, das sich in seinem figürlichen Teil als völlig eigenhändige Arbeit wenn nicht desselben Künstlers, so doch seines Lehrers erweisen läßt und darum die neue Art viel reiner zum Ausdruck bringt. Wir meinen ein Sakramentshäuschen, das leider nur fragmentarisch erhalten ist, und dessen unterer Teil noch im Chor der Johanniskirche steht, demselben, der auch den erwähnten Skulpturenzyklus beherbergt (Abb. 3—9)[2]). Dieses Kunstwerk erheischt eine gesonderte Betrachtung, nicht nur weil es, wie schon Lübke betont hat, unter den zahlreichen zu Beginn des Jahrhunderts in Westfalen gefertigten kirchlichen Ausstattungsstücken durch seinen reichen Figurenschmuck wie seine überragende Qualität eine Ausnahmestellung einnimmt, sondern weil sich an ihm auf das deutlichste

(1) Die überlebensgroßen Statuen sind folgendermaßen verteilt: An der Innenfläche der westlichen Vierungspfeiler Petrus und Paulus, an den östlichen Vierungspfeilern nach Westen gerichtet Madonna und Christus. An den Innenflächen dieser Pfeiler Johannes Ev. und Johannes Bapt., weiter im rechteckigen Chor die übrigen zehn Apostel, je vier an den Langseiten, zwei an der Rückseite. Die Konsole sind zum großen Teil mit Blattwerk und Wappenschild geziert, Christus und Maria werden von spruchbandhaltenden Engeln getragen, zwei der Apostel von kauernden Männern.

(2) Die Aufnahmen Abb. 1, 2, 4—9 werden der Liebenswürdigkeit des Herrn Bildhauer Memken, Osnabrück, verdankt. Abb. 3 liegt eine Aufnahme der „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Hannover", Abb. 15 und 18 eine solche der „Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens" zugrunde. Abb. 12, 13: Phot. Lichtenberg, Osnabrück, 10 und 14: Phot. Koch, Bremen.

Digitized by Google

jene Bekanntschaft mit Werken des rheinisch-burgundischen Stils aufzeigen läßt, die wir als ein Charakteristikum des spezifisch westfälischen Übergangsstils bezeichnet haben. Daß dieses plastische Kleinod, von dessen allgemeiner Beschreibung uns der Text im Inventar und die beigegebene Gesamtabbildung überheben mag, wirklich in engem stilistischen Zusammenhang mit den Chorfiguren steht, macht ein Vergleich an Ort und Stelle augenscheinlich. Man gewinnt den Eindruck, daß der Meister des Sakramenthäuschens, von einem bestimmten Zeitpunkte an, die Leitung der plastischen Arbeiten im Chore übernommen und die besten der Apostelfiguren selbst gefertigt haben muß. Einige Beweisgründe seien hier angeführt. Mit Ausnahme der beiden Johannesstatuen, die ein früheres Entwicklungsstadium schulmäßig repräsentieren, zeigt die Faltengebung der Chorgestalten ein bestimmtes Stadium des Übergangs von der gotischen Kalligraphie zu jenen neuen, mehr auf das Charakteristisch-Schöne gerichteten Intentionen, die sich in der bekannten knittrig-brüchigen Faltengebung und in Bewegungsmotiven äußern, denen nichts mehr von der künstlichen Rhythmik der Statuen der vergangenen Periode anhaftet. Dieser Übergang, der in Köln, wenn auch in etwas fortgeschrittenerem Stadium, etwa an der Verkündigungsgruppe in St. Kunibert (1439) studiert werden kann, äußert sich hier in bauschigen, wirren, barock regellosen Lagerungen der Stoffe; es kommt mit seinen tiefen Höhlungen und Hebungen, seinem Wechsel von Straffung und schwerem Überschwall dem angestrebten Eindruck der Zufallswirklichkeit eigentlich viel näher, als der fertige Stil der Spätgotik mit seiner schon wieder zur Konvention erstarrten, gebrochenen Linienführung es vermag. Genau dieselbe Stilstufe zeigt nun, wie die Abbildung zeigen mag, auch die Behandlung der einzelnen Figürchen am Sakramentshäuschen; freilich weichen die Proportionen etwas ab und die Modellierung verrät eine weichere Art, die auf Rechnung des kleinen Formates sowie der vollständig eigenhändigen Ausführung zu setzen sein mag. Auch die Tragefigürchen an einzelnen der Chorstatuen in ihrem auffallend burlesken, volkstümlichen Realismus wiederholen sich in der Miniaturwiedergabe des Sakramenthäuschens genau. Der heftige, oft ans Visionäre streifende Temperamentausdruck einzelner Köpfe erscheint zusammen mit den ruckhaften, aufgeregten Bewegungen der Leiber sowohl hier wie dort als ein besonderes Signum der künstlerischen Individualität des Urhebers. Man vergleiche auch die merkwürdig stilisierte, formelhafte Bildung von Haar und Bart — westfälisch-provinzielle Residuen des romanischen Stils —, man beachte die etwas vierschrötige Bildung der rassigen Gesichtstypen selbst, mit dem dreieckigen Nasenansatz und den starken Backenknochen, um sich von der Identität des Künstlers des Sakramenthäuschens mit dem entwerfenden Bildhauer der Chorfiguren zu überzeugen. Auf jeden Fall aber wird man zugeben, daß es die Kunstart des Sakramenthäuschens war, die dort den Stilwandel von der Manier der beiden Johannesfiguren zur Formbehandlung der übrigen Gestalten hervorgebracht hat. Eine stilistische Analyse dieses in seiner Weise einzigartigen Beispiels mittelalterlicher Kleinplastik wird uns also auch über die seltsame Formerscheinung der Apostelreihe Aufschluß geben.

Wer die sitzenden Prophetenstatuetten in der Laibungshohlkehle der Sakramentnische betrachtet, wird sich sogleich an die sitzenden Apostel am Grabmal des Friedrich von Saarwerden im Kölner Dom erinnert fühlen, sowie an die diesen so merkwürdig nahestehenden Archivoltenfiguren vom Ulmer Münsterportal, die nach Habichts urkundlichen Forschungen von einem Meister Hartmann gefertigt sind[1]). Auch die Archivoltenpropheten am Petrusportal des Kölner Doms,

(1) Cf. Curt Habicht, Ulmer Münster-Plastik, Heidelberger Dissertation 1911, und Dehio in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, V., Heft II, p. 61.

Digitized by Google

die meistens als unmittelbare kölnische Vorstufen zum Stil des Saarwerdenmonumentes betrachtet werden, gemahnen mit ihren Spruchbändern und den zeigenden Gesten nicht unbeträchtlich an unsere Miniaturplastiken. Der Verkündigungsengel unter dem Baldachin des linken Strebepfeilers des Sakramenthäuschens (Abbildung 4) wirkt mit seinem breiten Kopf und den spiraligen Locken wie eine freie Wiederholung des Gabriel an der Saarwerdentumba, nur dumpfer im Ausdruck. Das ganze erscheint — vor allem in dem heftigen Faltengeschiebe — wie eine barocke Verwilderung des „Saarwerdenstiles", wie sie sich ja durch die etwa zwanzig Jahre spätere und überdies provinzielle Entstehung und durch das besondere Temperament des Künstlers genugsam erklären läßt. Immerhin braucht von einer direkten Abhängigkeit unseres Denkmals gerade vom Saarwerdengrab oder ähnlichen bestimmten Werken dieses Kreises in Köln und am Mittelrhein nicht die Rede zu sein, denn in der Zwischenzeit hat der Stil Sluyters und Claus de Werwes sich in Frankreich und zum Teil auch in den Niederlanden[1]) rapide ausgebreitet und vielleicht werden sich unter den Grabdenkmälern der niederländisch-französischen Schule von Dijon Werke finden, die mit der Formnuance unseres Westfalen innigere Berührungspunkte aufweisen als irgendeine Plastik der mittelrheinischen Gegend.

Es genügt, festzustellen, daß auf westfälischem Boden mit seiner uralten, jetzt freilich etwas verknöcherten Stammestradition irgendeines der weitverstreuten Samenkörner niederländisch-burgundischen Geistes besonders fruchtbar aufgegangen ist. Ob der — jedenfalls westfälische — Künstler unseres Sakramenthäuschens selbst in Burgund gewesen, ob er durch uns unbekannte Werke des neuen Stils am Niederrhein direkte Anregung empfangen, steht dahin; wir werden versuchen nachzuweisen, daß es sich vielmehr in seiner Kunst einfach um eine lokal-westfälische Weiterbildung der bereits um 1400 nach Westfalen gedrungenen Stilströmung handelt.

Das Artverwandteste auf deutschem Boden scheint uns noch, neben dem erwähnten Saarwerdengrab, eine Serie von Holzfiguren der Propheten in der sogen. Prophetenkammer des Rathauses in Köln zu sein, die zuerst von Waldmann[2]), neuerdings auch von Isphording gewürdigt worden sind. Man vergleiche den von Waldmann abgebildeten Spruchbandpropheten mit einigen der stehenden Gestalten vom Sakramenthäuschen (Abb. 6); freilich dürften auch die kölnischen Werke beträchtlich früher entstanden sein. Immerhin gibt dieser Hinweis uns weitere Anregungen. Waldmann hat die Propheten abgebildet als Stütze für seine These einer direkten Abhängigkeit der Bremer Rathausskulptur von der kölnischen Kunst.

(1) Vergl. die Prophetenstatuetten vom Brüsseler Rathaus im Musée communal zu Brüssel und den Aufsatz „La sculpture belge et les influences françaises" von R. Koechlin in „Gazette des beaux-arts" 1903, p. 391. — Indessen bleibt der Einfluß der Schule von Dijon in Belgien ziemlich vereinzelt, während sich die nördlichen Niederlande — die Heimat Sluyters und de Werwes, sowie von vielen ihrer Vorgänger und Nachfolger — immer deutlicher nicht nur als ein Einflußgebiet, sondern vielleicht auch als Ursprungsland des „burgundischen" Realismus erweisen. Vergl. A. Pit in „Onze Kunst" 1908, I, p. 21 ff. Dazu auch: R. Cleinclausz, „Les Prédécesseurs de Claus Sluyter", Gazette des beaux-arts 1905, II, p. 26 ff. Wahrscheinlich handelt es sich in der mittelrheinischen Kunstblüte, die sich um das Mainzer Memorienportal gruppiert, um eine ursprünglich vom Niederrhein abhängige Erscheinung. Wären uns mehr nordniederländische Kunstwerke erhalten, so würde wohl die Hypothese von Sluyters Beziehungen zur Mainzer Kunst überflüssig sein. Wie bedeutend die plastische Kunstübung Hollands in der zweiten Hälfte gewesen sein muß, ergab sich auch aus dem Umstande, daß der große Lübecker Anonymus (Johannes Junge?), dem unsere Betrachtung in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1913, Märzheft, gewidmet ist, anscheinend von demselben Zentrum aus nach Osten gegangen ist, von dem Sluyter, sowie seine Vorgänger und Nachfolger, nach dem Westen wanderten.

(2) Emil Waldmann, Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen; Straßburg 1908.

Digitized by Google

Wenn auch seine Beweisführung im einzelnen der Korrektur bedarf, so scheint uns doch richtig, daß sich z. B. an einer Gestalt wie dem „Moses" (Abb. 10) entschieden ein Einschlag des neuen rheinisch-„burgundischen" Stils zeigt, wie er in Köln zum Beispiel am Saarwerdengrab und auch an den Holzpropheten vertreten ist. Es muß aber hinzugefügt werden, daß dieser Einschlag durch Westfalen vermittelt und bereits wesentlich alteriert worden ist. In dieser Beziehung hat Waldmann die Bedeutung des bremischen Nachbarlandes unterschätzt.

Wenn aber die Kölner Rathauspropheten wirklich sowohl zur Bremer als zur Osnabrücker Plastik Beziehungen verraten, so muß sich folgerichtig zwischen Bremen und Osnabrück selbst eine viel engere Verwandtschaft nachweisen lassen. Und so ist es auch. Freilich sind die Rathausfiguren viel früher, 1405—1407 entstanden; um so auffallender, daß zwischen diesen und den Gestalten des Sakramenthäuschens trotz der Zeitdifferenz eine Reihe von auffallenden Gemeinsamkeiten bestehen. Besonders dürfte hier wieder der „Moses" zum Vergleich geeignet sein: bei weitem die bedeutendste Erscheinung unter den Rathausgestalten, die darum auch die Intentionen des leitenden Meisters am besten zum Ausdruck bringt. Der seherische Ausdruck des pathetisch aufblickenden Kopfes, die in prophetischem Affekt in den Bart greifende Hand[1]) (Abb. 7, oben), die großen, schweren Köpfe, das Fassen mit verhüllter Hand, die Spruchbandgeste, das eigentümliche Bewegungsschema der Standfiguren, die mit übergesetztem Bein vorüberzuschreiten scheinen — übrigens eine bemerkenswerte Transponierung des gotischen Kontraposto ins transitorische, wie sie durchaus der werdenden Spätgotik entspricht —, endlich die flächig-breite Behandlung der Stoffe: alle solche Motive sind den Rathausfiguren wie den Osnabrücker Figürchen in überraschender Weise gemeinsam, ja in einigen von den letzteren klingt auch was die Faltengebung betrifft, noch die ältere Stilisierung des „Moses" nach. Die Konsolen der Bremer Skulpturen — teils pflanzliche Motive, teils Gesichter und ganze kauernde Tragefigürchen — haben überdies recht bemerkenswerte Analogien an den Konsolen des Sakramenthäuschens und der Chorapostel.

Man könnte sich freilich das Verhältnis der erwähnten Osnabrücker und Bremer Plastiken in zweifacher Weise erklären. Entweder zeigen sich die westlichen Einflüsse früher in Bremen als in Westfalen und sind von dort nach Westfalen zurückgeströmt, wo wir sie in der Kunst des Sakramenthäuschens bereits auf späterer Entwicklungsstufe wiederfinden, oder aber es existierten in Westfalen selbst Vorstufen des bezeichneten Stils, die ihrerseits auf die Kunst des Bremer Rathauses eingewirkt haben.

Das letztere hat jedoch a priori die größere Wahrscheinlichkeit. Auch lassen sich bereits ganz zu Beginn des Jahrhunderts in Westfalen Spuren einer Einwirkung des neuen westlichen Geschmacks nachweisen. Wir haben in unserem Aufsatz der „Zeitschrift für bildende Kunst" auf die Beziehungen hingewiesen, die der Figurenschrein von Iserlohn zu Werken der mittelrheinischen Kunst verrät, speziell dem Memorienportal in Mainz, und gezeigt, wie dieser rheinisch-westfälische Stil weiter nach Lübeck gedrungen ist und dort Schule gemacht hat. Unsere an dieser Stelle beigefügte Abbildung mag die dort aufgestellte These unterstützen (Abb. 15—18). Allgemein gilt das Memorienportal als ein ziemlich früher Zeuge des neuen Wirklichkeitssinns am Mittelrhein; seine deutlichen Beziehungen zu dem später entstan-

(1) Vergl. für dieses Motiv den Holzapostel im Museum zu Utrecht, abgebildet z. B. bei W. Vogelsang, Die Holzskulptur in den Niederlanden, Bd. I, Berlin und Utrecht 1912.

Digitized by Google

denen Saarwerdendenkmal sind neuerdings besonders von Isphording betont worden. So zeigt sich also ein Weg von den Ursprungsstätten des neuen Geschmacks über Westfalen nach einer östlichen Hansestadt. Sollte es nun im Falle der Bremer Rathausskulptur nicht ganz ähnlich gewesen sein? In jenem Aufsatz sind wir noch anderen Spuren hansisch-westfälisch-rheinischer Kunstbeziehungen nachgegangen, hier nennen wir noch als weitere Zeugnisse für das Vorhandensein eines typisch westfälisch-„burgundischen" Mischstils gewisse halb archaistische, halb barocke Alabasterplastiken, die sich um eine Reihe von Figuren eines Klappaltaraufsatzes in Schwerte gruppieren[1]). Wahrscheinlich handelt es sich hier um die weitverbreiteten Erzeugnisse einer westfälischen Fabrik, die nach Osten und Westen exportiert wurden.

Die Frage nach den westfälisch-hanseatischen Beziehungen kommt zum Überfluß auch in dem besonderen Falle der Bremer und Osnabrücker Plastiken einer Lösung näher, insofern als sich in Osnabrück selbst Werke finden lassen, die wegen ihrer früheren Entstehung eine noch genauere Analogie zur Bremer Rathauskunst bieten. Wir meinen nicht nur jene beiden Johannesstatuen im Chor der Johanneskirche, von denen schon die Rede war, sondern den weit wichtigeren Skulpturenzyklus am Äußeren des Chors der St. Marienkirche zu Osnabrück. Er ist leider überaus schlecht erhalten, ja meist derartig zerstört, daß die Oberfläche der Skulpturen vollständig verloren gegangen ist und zum Teil nur noch Steinstümpfe übriggeblieben sind. Trotzdem können uns diese Ruinen noch kunstgeschichtlichen Aufschluß geben. Es handelt sich um sechs nicht ganz lebensgroße Figuren, die zwischen den Fenstern an den sechs Außenseiten des Chorschlusses auf Konsolen unter Baldachinen stehen: ganz wie die Kurfürsten und Weisen am Bremer Rathaus. Die Reihenfolge ist von Süden nach Norden: ein gekrönter Mann, eine ritterliche Gestalt, die anscheinend ein Schild zu Füßen trug (Abb. 12), beide im Zeitkostüm, dann am Strebepfeiler selbst ein Prophet bzw. Apostel in wallender Gewandung, eine gekrönte Madonna (Abb. 13), eine gekrönte Männergestalt mit Spitzbart und Schild vor dem linken Bein, endlich ein Ritter, beide ebenfalls im Zeitkostüm. Irgendetwas näheres über die Bedeutung dieser sechs Gestalten (zum Teil Stifter und Wohltäter der Kirche resp. des Chorbaues?) läßt sich aus den erhaltenen Fragmenten selbst heute nicht mehr ausmachen.

Selbst das wenige Erhaltene genügt noch, um die nahe Beziehung offensichtlich zu machen. Indem wir die besterhaltenen Gestalten, die Madonna und einen Ritter, zur Abbildung bringen, und einige Figuren vom Rathaus daneben stellen (Abb. 10, 11, 14), können wir uns hier ein genaueres, vergleichendes Eingehen ersparen. Aus den Bremer Kurfürstengestalten darf man sich sicherlich ein ziemlich genaues Bild von der ursprünglichen Wirkung der Osnabrücker Skulpturen machen. Noch jetzt erkennt man, wie die übereinstimmenden Motive der Tracht und die Gesten (man beachte das charakteristische Greifen einer Hand an den Dupfing bei einer Bremer und einer Osnabrücker Figur), wie die dekorative Verwertung des Mantels als Vermittler zwischen Figur und Wand, die Raffung des Gewandes unter dem an den Körper gepreßten Unterarm, ferner die Standmotive und endlich ganz bestimmte, beinahe zierlich kokett wirkende, gleichsam sprechende Bewegungen des Kopfes

(1) Abbildung bei Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Schwerte. Wir nennen als zugehörig ferner: ein Johannes Bapt. der Sammlung Schnütgen in Köln, Maria mit Kind im Germ. Museum, Josephi Nr. 35, p. 19, Apostel und Johannes Bapt. im Erfurter Dommuseum, Simon und Bartholomäus in der Sammlung Oppenheim (Tafel 39) u. a. Alabaster wird in Liebenberg in der Nähe von Hannover gefunden.

Digitized by Google

und Körpers zusammen den Osnabrücker Chorstatuen ursprünglich ein ganz ähnliches Ansehen verliehen haben müssen, wie den Bremer Wandfiguren. Lehrreicher noch ist ein Vergleich der Osnabrücker Madonna (Abb. 13) mit den bremischen Gewandstatuen, weil sich hier zeigt, wie jene flächenhafte Breite und Weichheit der Gewandbehandlung, die für die bremischen Weisen bezeichnend ist, auch an der Marienkirche erscheint.

Dieser Zyklus der Marienkirche hat mithin als eine lokale Vorstufe zur Kunstart des Sakramenthäuschens zu gelten. Das läßt sich nicht mehr durch direkten Vergleich beweisen, erhellt aber aus der noch offensichtlichen Beziehung beider Werke zu einem dritten, der Bremer Rathausskulptur. Es ist zugleich eine Bestätigung der Ansicht von dem rheinisch-burgundischen Stileinschlag in Bremen, wenn sich dasselbe auch an deren Osnabrücker Gegenstück nachweisen läßt. Aufschlußreich ist hier, trotz der schlechten Erhaltung, am meisten noch die Madonna (Abb. 13). Auch sie gehört, wie zunächst das ziemlich wohlerhaltene Gesicht mit seinem liebenswürdigen, bürgerlich-anmutigen, ja individuellen Ausdruck verrät, jener genugsam charakterisierten neuartigen Richtung an, die uns am Mainzer Memorienportal und seiner Schulfolge begegnet. Lehrreich ist eine Zusammenstellung mit der Madonna des Meisters Hartmann am Ulmer Münster[1]), dessen Beziehungen zum Mittelrhein, speziell zur Kunst des Saarwerdengrabes und der Bonner Madonna der Sammlung Thewalt, jetzt allgemein erkannt sind. Nur ist die Bildung des Antlitzes an der Ulmer Figur viel schärfer im Schnitt, während die Osnabrücker Madonna mehr an die weiche Behandlung der Figuren des Memorienportals gemahnt.

Freilich bleibt in dem Falle Bremen-Osnabrück noch immer unsicher, ob nicht auch die letztgenannten Plastiken erst einer bremischen Anregung ihre Besonderheit verdanken. Wir wissen nur, daß der Chor der Marienkirche im Anfang des 15. Jahrhunderts errichtet worden ist, offenbar sind gleichzeitig auch die Statuen gefertigt, deren stilistischer Habitus keinen Zweifel darüber läßt, daß sie nicht nach zirka 1410 entstanden sein können. Ob indessen vor 1405, dem Zeitpunkt, da man die Rathausfiguren begann, läßt sich mit Sicherheit gewiß nicht ausmachen; es muß aber betont werden, daß die Osnabrücker Skulpturen im Vergleich zu den bremischen entschieden den unentwickelteren Eindruck machen.

Zu erwägen ist jedoch wieder, daß wir in Osnabrück eine bildhauerische Entwicklung verfolgen konnten, die sich von den Johanneschorstatuen, von dem Zyklus der Marienkirche, der jedenfalls zu Beginn des Jahrhunderts gefertigt sein muß, über das Sakramenthäuschen bis zu den Chorfiguren der Johanniskirche erstreckt, also etwa bis in das dritte Jahrzehnt, eine Entwicklung, die wir als eine kontinuierliche und bodenständige anerkennen müssen. In Bremen dagegen ist nur während des Rathausbaues ein stärkeres Kunstbedürfnis vorhanden; eigene bildhauerische Tradition existiert weder vorher noch nachher[2]). Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Osnabrück der gebende Teil gewesen ist, jedenfalls aber kommt der westfälischen Kunst überhaupt die Priorität zu. Wie es sich im Grabower Altar um das Werk eines aus Westfalen zugewanderten Künstlers handelt, wie sich die Plastik der Lübecker Burgkirche mit Westfalen verknüpfen ließ, so ist auch die Kunst am Bremer Rathaus westfälisch: Westfälische Verarbeitung und Vermittlung des neuen Formgeschmacks.

(1) Abbildung bei Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben; München 1910.

(2) Vergl. G. F. Hartlaub, Zur gotischen Plastik in Bremen; Jahrbuch der brem. Sammlungen 1912, I.

Digitized by Google

ANTON RAPHAEL MENGS UND DER ABENTEURER CASANOVA

EIN BEITRAG ZUR MENGSSCHEN CHARAKTERISTIK ::

Von S. MARKUS

Wann der berühmte und berüchtigte Abenteurer Giacomo Casanova (geboren am 12. April 1725) zum erstenmal mit dem Maler Anton Raphael Mengs zusammentraf, läßt sich mit voller Bestimmtheit leider nicht konstatieren. Die Angaben der im übrigen erprobt zuverlässigen Memoiren des Venezianers geben sich just in dieser Hinsicht mehr als ungenau und voller Widersprüche. Bald heißt es, ihr Verfasser hätte den großen Mengs erst nach Casanovas Schweizerreise, frühestens demnach zu Ende des Jahres 1760, in Rom kennen gelernt, bald lesen wir, dies wäre schon zwölf Jahre vor Winckelmanns Ermordung (zu Triest im Jahre 1768), anno 1756 also, der Fall gewesen. Sprechen für diese letztere Annahme eine Liebschaft der älteren Schwester des Mengs, der begabten Theresia Concordia, mit Casanovas Bruder Giovanni Battista Casanova, dem bekannten Schüler des Mengs und späteren Professor und Direktor der Kurfürstlichen Malerakademie zu Dresden, die die Memoiren zum besten geben, sowie das Versprechen, anläßlich der Berichterstattung über Casanovas spanischen Aufenthalt „im Jahre 1760" mehr von und über Mengs zu erzählen, so weist der Umstand, daß Casanova Mengs bei der Arbeit am Deckengemälde in der Villa Albani antraf, doch wieder auf ein jüngeres Datum: das Jahr 1760. Nun wissen wir, daß Casanova seine spanische Reise erst nach der russischen antrat, daß die letztere aber zu einer Zeit stattfand, da Rußlands Szepter bereits in Katharinas II. Händen lag. Das kann frühestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1762 gewesen sein. Abgesehen davon, bemerkt unser Gewährsmann selbst (Bd. VI, p. 175 der Georg Müllerschen Ausgabe der Memoiren), bei Gelegenheit des ersten Wiedersehens auf spanischem Boden, daß der Maler Mengs damals bereits „seit sechs Jahren im Dienste Seiner Katholischen Majestät" gestanden habe. Diese Angabe trifft, da Mengs bekanntlich erst im Herbst 1761 nach Madrid übersiedelte, nur auf das Jahr 1767 zu. Daß sie aber richtig ist, beweist der Satz auf Seite 231, darin Casanova erklärt, er werde „noch von Mengs sprechen, wenn wir ihm in zwei oder drei Jahren noch einmal in Rom begegnen", wo der Künstler nach diesem Zeitabschnitt — anno 1771 — wirklich nachzuweisen ist.

Es steht für uns also fest, daß das Datum für die spanische Reise (1760) im vierten Bande der Memoiren, Seite 236, falsch ist. Da ferner ein Aufenthalt Casanovas in Rom im Jahre 1756, unmittelbar nach seiner Flucht aus den Bleikammern (am 1. November), aller Überlieferung widerspricht, und die nach der Flucht erzählten Erlebnisse und ihre Datierung — auch die der Schweizerreise — kaum anzuzweifeln sind, so fällt auch die Bemerkung über Winckelmanns Tod als irrtümlich dahin. Bleibt also nur noch die Geschichte von dem Verhältnis der Theresia Concordia Mengs mit Casanovas Bruder Giovanni und der unerwiderten Liebe der ersteren, die, „eine ausgezeichnete Miniaturmalerin" (wie ihre Pastellbildnisse in der Dresdener Galerie dartun, doch etwas mehr als nur das!) und mit Casanova in demselben Alter, noch vor 1760 die Gattin des Mengschen Lieblingsschülers, des berühmten Porträtisten Anton Maron (1733—1808, Casanova schreibt „Maroni") geworden war. Und diese Geschichte, wenn sie wirklich Realitätswert hat, was, da Giovanni Battista Casanova bereits seit 1751 mit seinem Lehrer Mengs und dessen Familie vereint lebte, gewiß nicht undenkbar ist, diese Geschichte steht der An-

Digitized by Google

nahme, daß Casanovas erste Begegnung mit Anton Raphael gegen Ende des Jahres 1760 statthatte, kaum irgendwie im Wege. —

Den Vermittler dieses ersten Zusammentreffens spielte nach den Memoiren kein Geringerer als — Winckelmann. Der große Gelehrte weilte bereits seit 1755 in Rom und hatte sich mit Mengs, den er geradezu vergötterte, in engster und fruchtbarster Freundschaft zusammengetan. Casanova lernte ihn zugleich mit dem fast erblindeten Kardinal Alessandro Albano in einer illustren Gesellschaft bei der Signora Cherubini kennen, und am nächsten Tage schon wurde er von ihm in die Villa Albani hinausbegleitet und dem Ritter Mengs, „der damals dort wohnte, um ein Deckengemälde zu verfertigen", vorgestellt. — Gleich nach seiner Ankunft in Rom hatte ihm sein Bruder vorgeschlagen, zu Anton Raphael zu ziehen, der eine leerstehende Wohnung zu seiner Verfügung und darin einen „Garkoch" habe, „bei dem man sehr gut esse". Mengs scheint von diesem Arrangement bereits unterrichtet gewesen zu sein; denn nachdem er Casanova „freundlich" empfangen hatte, erklärte er sich „glücklich", ihn in seinem Hause in Rom beherbergen zu dürfen. Einige Tage darauf kehrte der Künstler mit seiner Familie in die Stadt zurück, und es hat den Anschein, daß zwischen ihm und seinem Gaste nun eine jener Freundschaften sich entwickelte, wie sie im 18. Jahrhundert zwischen bedeutenden Persönlichkeiten üblich waren.

Dem Menschen Mengs näher getreten ist Casanova freilich erst in Spanien, im Jahre 1767. Der Abenteurer hatte dem Künstler bereits zwei oder drei Besuche gemacht, bei denen er, wie er selbst gesteht, aufs beste aufgenommen worden war, als er sich eines Tages durch ein unvorhergesehenes Ereignis gezwungen sah, die Gastfreundschaft des Malers in ausgiebigerer Weise in Anspruch zu nehmen. Ein heimtückischer „Page" im Verein mit einem schurkischen Hochstapler hatte ihn nämlich beim Alcalde Messa denunziert, daß er verbotene Waffen in seiner Wohnung halte, und er war in Gefahr, verhaftet zu werden, wenn er nicht eiligst Vorkehrungen traf, d. h. seine Person an einem geheiligten Orte in Sicherheit brachte. Ein solcher Ort war das dem König gehörige Haus, darin der Ritter Mengs wohnte. Schnell entschlossen holte Casanova seine Waffen und begab sich dahin. „Der Maler", erzählt er Band VI, Seite 200, „war ein braver Mann, aber ehrgeizig, stolz und über alle Maßen mißtrauisch. Er verweigerte mir keineswegs eine Zuflucht für die Nacht, sagte mir jedoch, am nächsten Morgen müßte ich daran denken, mir eine andere Wohnung zu besorgen, denn es wäre unmöglich, daß der Alcalde keine stärkeren Gründe für meine Verhaftung hätte, als den Besitz verbotener Waffen. Er wisse von der ganzen Sache nichts und könne daher für nichts aufkommen... Ich hätte ruhig in meinem Zimmer bleiben sollen, statt meine Waffen fortzuschaffen; denn als ein kluger Mann müßte ich doch wissen, daß ein jeder Mensch nach dem Naturrecht in seinem eigenen Zimmer nicht nur Waffen, sondern sogar Kanonen haben dürfte"...

„Am andern Morgen in aller Frühe schickte der große Mengs mir Wäsche und alles, was ich für meine Toilette brauchte. Seine Magd brachte mir Schokolade, und sein Koch fragte mich, ob ich die Erlaubnis hätte, Fleischspeisen zu essen. Durch solche Manieren ladet ein Fürst seinen Gast ein, sein Haus nicht mehr zu verlassen; aber ein Privatmann jagt ihn damit fort." Casanova wollte sich gerade von Mengs verabschieden, als ein Offizier erschien und ihn aufforderte, ihm zu folgen. Eine Weigerung mußte ihm wie seinem Gastgeber nur Unannehmlichkeiten verursachen. So fügte er sich „gehorsam" dem Befehle, dem „Gewalt entgegenzusetzen" er nicht in der Lage war. „Ich werde mich Spaniens erinnern, wenn ich

Digitized by Google

im übrigen Europa freie Menschen finde, die etwa Lust haben sollten, in diesem Lande zu reisen, wie ich." Mit diesen Worten umarmte er Mengs, „der ein ganz betroffenes Gesicht machte", worauf er sich ohne Umstände in das Gefängnis für schwere Verbreher, den königlichen Palast des Buen Retiro, überführen ließ.

Welch schreckliche Qualen der unschuldig Mißhandelte hier zu erdulden hatte, das zu erzählen, ist unsere Aufgabe nicht. Was uns hier allein interessiert, ist der Umstand, daß ihm Mengs nach wie vor seine Freundschaft bezeigte, indem er ihm durch seinen Bedienten opulente Mahlzeiten zukommen ließ. Als Casanova endlich wieder auf freien Füßen stand, da ging er sogar so weit, ihn einzuladen, bei ihm Wohnung zu beziehen. Der Venezianer ließ sich lange bitten; er konnte es nicht vergessen, daß Mengs ihn so leichten Kaufes dem königlichen Offizier überliefert hatte. Nachdem ihn aber der venezianische Gesandte darauf aufmerksam gemacht hatte, daß er dem Ritter, dessen Ehre durch die Verhaftung in seinem Hause angetastet worden wäre, diese Genugtuung schuldig war, nahm er seine Weigerung zurück und zog zu Mengs. Lange Dauer hatte das freundschaftliche Beisammensein freilich nicht. Dazu war der berühmte Maler allzu eigensinnig und — im Gegensatz zu seinem Vater Ismael, der nie eine Kirche besucht hatte — auch allzu orthodox. Doch lassen wir das Ereignis selbst reden.

Vierzehn Tage vor Ostern verließ Karl III., „der im Wahnsinn starb, wie alle Könige, die zugleich ehrenhafte Männer sind, sterben müssen", Madrid, und ging mit seinem ganzen Hofe nach Aranjuez. Einige Tage darauf begab sich auch Casanova dahin. Kaum war er indes am Ziele, als er plötzlich erkrankte und das Bett hüten mußte. „In dieser Lage befand ich mich, als ich durch einen besonderen Boten ein Schreiben von Mengs erhielt; er übergab mir den Brief, der in diesem Augenblick vor mir liegt, und den ich wörtlich abschreibe:

„Gestern ließ der Pfarrer meiner Gemeinde an der Tür der Pfarrkirche die Namen der in seinem Bezirke wohnenden Personen anschlagen, die nicht an Gott glauben und das Osterfest nicht gefeiert haben. Unter diesen Namen steht auch der Ihrige mit allen Buchstaben ausgeschrieben, und ich mußte mir eine unangenehme Bemerkung von besagtem Pfarrer gefallen lassen, der mir voller Bitterkeit den Vorwurf machte, daß ich Ketzern eine Zuflucht gewährte. Ich wußte nicht, was ich ihm antworten sollte, denn sicherlich konnten Sie einen Tag länger in Madrid bleiben und Ihre Christenpflicht erfüllen, wäre es auch nur gewesen, um die Rücksichten zu erfüllen, die Sie mir schuldig sind. Meine Verpflichtung gegen meinen königlichen Herrn, die Sorge um meinen guten Ruf und das Bedürfnis, in Zukunft ruhig sein zu können, nötigen mich, Ihnen mitzuteilen, daß mein Haus nicht mehr das Ihrige ist. Wenn Sie nach Madrid zurückkommen, mögen Sie wohnen, wo Sie wollen; meine Bedienten werden ihre Sachen den Leuten übergeben, die Sie mit der Abholung beauftragen. Ich bin usw.

Antonio Raffael Mengs".

„Dieser grobe, unverschämte und ungerechte Brief — denn ich hatte bei Mengs einen musterhaften Lebenswandel geführt — dieser Brief sage ich, machte auf mich einen solchen Eindruck, daß Mengs ihn nicht ungestraft an mich geschrieben haben würde, wäre ich nicht sieben starke Meilen von ihm entfernt und außerordentlich schwach gewesen. Ich sagte dem Boten, er könne gehen. Er erwiderte mir, er habe Befehl, auf meine Antwort zu warten. Ich knüllte den Brief zusammen, warf ihn dem Manne ins Gesicht und rief: „Berichte deinem elenden Auftraggeber, was ich soeben getan habe und sage ihm in meinem Namen, dies sei die Antwort, die ein derartiger Brief verdiene"... Der Zorn gab mir Kräfte;

Digitized by Google

ohne eine Minute zu verlieren, kleidete ich mich an und begab mich in einer Sänfte nach der Kirche von Aranjuez, wo ein Franziskaner mir die Beichte abnahm, und am nächsten Morgen um sechs Uhr früh empfing ich das heilige Abendmahl."

Die Mitteilung davon und eine Bescheinigung, daß er nur durch Krankheit verhindert gewesen war, das Osterfest rechtzeitig zu feiern, sandte er an den intoleranten Pfarrer, der seinen Namen auf die „Schandliste" gesetzt hatte, damit er sich beeilte, seinen voreiligen Schritt wieder gutzumachen. An Mengs aber schrieb er:

„Ich erkenne an, daß ich die Beschimpfung verdient habe, die Sie mir soeben angetan haben, indem Sie mich aus Ihrem Hause weisen; ich habe den sehr großen Fehler begangen, Ihrer Bitte nachzugeben und Ihnen die Ehre zu erweisen, bei Ihnen Wohnung zu nehmen. Aber als Christ, der soeben das Osterfest gefeiert hat, verzeihe ich Ihnen Ihr rohes Betragen und empfehle Ihnen nur, sich einen Vers zu merken, den alle anständigen Leute kennen, der Ihnen aber ohne Zweifel unbekannt ist: Turpius ejicitur quam non admittitur hospes"...

Damit hörte bis auf weiteres jeder Verkehr zwischen den beiden auf. Erst als Casanova 1771 wieder in Rom war, brachte ihn eine zufällige Begegnung aufs neue mit dem Künstler zusammen. Seit 1754 Professor der von Papst Benedikt XIV. gegründeten Kapitolinischen Akademie, war Mengs gerade mit der Verteilung der Preise an deren Zöglinge beschäftigt, als er unter den Zuschauern auch Casanovas ansichtig wurde, erfreut auf ihn zuging und ihn mit den Worten begrüßte: „Mein lieber Casanova, trotz dem, was in Madrid zwischen uns vorgefallen ist, können wir hier in Rom, dem Lande wahrer Freiheit, alles vergessen und miteinander sprechen, ohne dadurch unserer Ehre etwas zu vergeben... Hätten Sie Madrid gekannt, wie ich, und gewußt, wie notwendig es für mich war, Rücksicht auf die bösen Zungen zu nehmen, so hätten Sie mich nicht in die Lage gebracht, tun zu müssen, was ich nur mit großem Bedauern tat".

„Es sah nicht darnach aus."

„Ich glaube es, aber um so besser! Ich stand nämlich in dem dringenden Verdacht, Protestant zu sein, und wenn ich mich gegen Ihr Verhalten gleichgültig gezeigt hätte, so hätte ich dadurch die Verdachtsgründe bestärkt und mich vielleicht zugrunde gerichtet. Kommen Sie morgen zu mir zum Mittagessen; Bacchus wird unseren Groll ertränken. Wir speisen im Kreise meiner Familie und meiner Freunde"... Casanova nahm die Einladung an, „die den Stempel freimütigster Freundschaft trug, und fand sich pünktlich ein". — —

Ob das neue Freundschaftsband fester war als das alte, wissen wir nicht. Nirgends in seinen Memoiren kommt Casanova darauf zurück. Möglich, ja wahrscheinlich, daß er den Künstler, der schon 1779 (am 29. Juni) starb, in späteren Jahren nicht wiedersah. Aber auch sonst mochte er nicht gerade ein Bedürfnis darnach fühlen, seiner zu gedenken. Man darf eben nicht vergessen, daß Casanova ein rachsüchtiger Italiener war. Die ihm von Mengs angetane Schmach hat er trotz offizieller Versöhnung nie ganz verschmerzt. Sie hat offenbar auch auf die Charakteristik abgefärbt, die er von dem Maler entwarf, und die im großen ganzen wenig schmeichelhaft für diesen ausgefallen ist. Man fühlt es deutlich, daß Casanova diese Worte unter dem Eindruck jenes Zwischenfalles niedergeschrieben hat. Anderseits sind wir von seiner Wahrheitsliebe zu sehr überzeugt, um nicht wenigstens das Gerippe der Ausführungen als echt gelten zu lassen. Werden verschiedene davon doch selbst von den kritiklosen Lobrednern Azara und Bianconi bestätigt, deren Abhandlungen bisher so ausschließlich für die Biographie Anton Raphaels maßgebend waren! Zu ihnen bilden die Mitteilungen Casanovas eine Ergänzung,

Digitized by Google

die um so wertvoller und erwünschter ist, als sie über Persönlichstes, Intimstes handelt und die Figur des „dritten Raphaels" in ganz neuem Lichte erscheinen läßt. Erstaunlich, daß diese so eminent wichtige Quelle von den Mengs-Biographen bisher so ganz und gar übergangen worden ist. Casanova war ein außerordentlich feiner Beobachter und Charakterzeichner, seine Porträts berühmter Persönlichkeiten haben neben unleugbarer Echtheit den Vorzug der Intimität, die stets dort erreicht wird, wo in die allgemeine Beschreibung anekdotisches Detail eingestreut sich findet. Das ist auch in dem Bilde, das Casanova von Mengs entwirft, der Fall.

Wohl ist auch er von dem großen Können des Künstlers überzeugt. Zu Dithyramben von der überschwänglichen Art der Azara und Bianconi[1]) vermag sich indes seine Begeisterung nicht aufzuschwingen. Bei aller Bewunderung, die er für seine Schöpfungen empfindet, kann er ihre Schwächen doch niemals übersehen. „Mengs war unbestritten der größte Maler und fleißigste Mensch seines Zeitalters", lesen wir im vierten Bande der Memoiren. „Es ist sehr bedauerlich, daß der Tod ihn mitten aus seiner Laufbahn hinweggerissen hat, denn er würde seiner Kunst noch eine Menge schöner Werke geschenkt haben. Mein Bruder hat niemals etwas hervorgebracht, um den Namen eines Schülers dieses großen Künstlers zu rechtfertigen"... „Mengs war ruhmsüchtig und ehrgeizig"[2]), heißt es ein andermal, „ein großer Arbeiter, aber eifersüchtig und Feind aller zeitgenössischen Maler, die etwas konnten". Darin hätte er unrecht gehabt. „Denn obwohl er in Farbgebung und Zeichnung ein großer Künstler war, fehlte es ihm an Erfindungsgabe, und diese ist eine wesentliche Eigenschaft des Malers sowohl wie des Dichters"... „Mengs war nur ein großer Maler (kein großer Mensch)", bemerkt er endlich, „und als solcher verdiente er allerdings auf die Nachwelt zu kommen, hätte er auch weiter nichts hervorgebracht, als das herrliche Gemälde, das den Hochaltar der königlichen Kapelle in Dresden schmückt; allerdings hat er die Ideen zu diesem Meisterwerk aus der wunderbaren Schöpfung des Fürsten aller Maler, der Raffaelschen Transfiguration, entnommen"...

Ganz entgegen den Attributen eines „Gelehrten" und „Weltweisen", die Bianconi dem Künstler beilegt, nennt Casanova diesen geradeheraus „sehr unwissend" und lediglich bestrebt, gelehrt zu scheinen, was er mit charakteristischen Beispielen belegt. So habe Mengs einmal eine spanische Eingabe an den König mit „el mas inclito" unterzeichnet, „womit er sagen wollte: Ihr demütigster Diener", und Casanova habe ihn nur durch Zitierung des Wörterbuches davon überzeugen können, daß „el mas inclito" nicht „Ihr demütigster Diener" — spanisch: „el mas humilde" —

(1) „Anton Raphael Mengs kam zur Welt, um die Künste wiederherzustellen. Wenn die Seelenwanderung in der Vernunft gegründet wäre, so könnte man sagen, daß ein gewisser griechischer Genius, und zwar aus dem blühenden Zeitalter Griechenlands, sich in ihn ergossen habe, so groß war die Tiefe seiner Ideen, die Erhabenheit seiner Erfindungen, die Einfalt und Unschuld seiner Sitten" (Azara). „Die Fleischfarben (auf dem Gemälde Christus und Magdalena) sind mit solcher Wahrheit angegeben, daß, wenn Tizian dergleichen zu machen imstande gewesen wäre, so hätte er sie gewiß nicht mit solcher Reinlichkeit zu wählen gewußt, mit welcher Mengs sie auswählte. Die Jungfrau ist kein schönes Dorfmädchen oder Bäuerin, wie diejenigen, welche Raphael in ähnlichen Fällen anbrachte, denn dieser schwang sich niemals über die Schönheit, welche sich in der Natur findet. Mengs wußte eine heroische Schönheit vorzustellen und das Mittel zwischen dem Göttlichen und Menschlichen" (ebenda).

(2) „Er bekannte sich für den geringsten Maler unter allen; doch weiß ich nicht, ob er es auch im Herzen glaubte", bemerkt Bianconi, und Prange, dessen deutscher Herausgeber, fügt hinzu: „Sein Ehrgeiz ward nur alsdann rege, wenn es um die Kunst zu thun war".

Digitized by Google

sondern vielmehr „der Erlauchteste, Edelste, Erhabenste" bedeute... Ein andermal hatte Mengs die Absicht, eine ausführliche Kritik zu veröffentlichen gegen die Behauptung eines Irgendjemand, es wäre in der Welt kein Denkmal aus der vorsintflutlichen Zeit erhalten. „Mengs glaubte den Verfasser zu zerschmettern, indem er vorbrachte, man sehe die Überreste des Turms zu Babel; eine doppelte Dummheit, denn man sieht diese angeblichen Überreste nicht, und selbst wenn man sie sähe, so stammt doch dieser eigentümliche Turm aus der Zeit nach der Sintflut"... Als ihn Casanova eines Tages darauf aufmerksam machte, daß eine Hand auf einem seiner Gemälde mißraten, da ihr Goldfinger kürzer wäre, als ihr Zeigefinger, da antwortete Mengs ärgerlich, „das müßte so sein", und zum Beweis zeigte er ihm seine eigene Hand. Lachend zeigte ihm Casanova die seine, indem er erklärte, er wäre überzeugt, daß sie nicht anders gestaltet sei, „als die aller Abkömmlinge Adams".

„Von wem behaupten Sie denn, daß ich abstamme?" entgegnete gereizt der Künstler.

„Das weiß ich nicht. Aber ganz gewiß gehören Sie nicht zu meiner Art."

„Im Gegenteil, Sie gehören nicht zu der meinigen, überhaupt nicht zur menschlichen Rasse; denn alle wohlgebildeten Hände von Männern und Frauen sind wie die meinigen, und nicht wie die Ihrigen."

„Ich wette hundert Dublonen, daß Sie unrecht haben."

„Er sprang auf, warf Pinsel und Palette auf die Erde, läutete seinen Bedienten und sagte zu mir: „Wir werden sehen, wir werden sehen!" Seine Leute kamen, er sah ihre Hände an, untersuchte sie ganz genau und fand, daß der Zeigefinger kürzer ist, als der Ringfinger. Zum ersten Male sah ich ihn lachen und hörte ihn einem Streit durch ein Scherzwort ein Ende machen. Er sagte nämlich: „Ich bin entzückt, daß ich mich rühmen kann, wenigstens in etwas einzig zu sein." "

Solche Selbstironie war indes nicht seine Art. Im Gegenteil zeigte er sich in allem, in Aussprüchen sowohl wie in Handlungen, von derselben Eitelkeit bewegt und getrieben. „Er war tief gekränkt", wenn ein an ihn adressierter Brief nicht seinen Titel „Ritter", seine Vornamen Anton und Raphael trug. Man weiß, welch entscheidende Rolle in seinem Leben diese ominösen Namen spielten, daß der Vater des Künstlers sie diesem nur darum beigelegt hatte, weil er unbedingt wollte, daß sein Sohn ein großer Maler werde, der in seiner Kunst diejenige Anton Correggios mit der Raphael Sanzios vereine, und daß die Mengsschen Zeitgenossen fast ausnahmslos diese Mission in den Schöpfungen Anton Raphaels erfüllt sahen. Was Wunder daher, wenn dieser selbst auf seine Vornamen so großes Gewicht legte, daß er ihre „Weglassung als eine Beleidigung" empfand! Immerhin wird man Casanovas Angabe mit Vorsicht aufnehmen müssen, daß Mengs, der Antonio, wie Correggio, und Raphael, wie Raphael von Urbino, hieß, der Ansicht war, diejenigen, die seine Vornamen wegließen, könnten dies „nur in der Absicht tun, zu leugnen, daß die Eigenschaften dieser beiden glänzenden Maler in ihm allein vereinigt seien"...

Gerade sie und die Antike haben ja stets seine Leitsterne gebildet, und so sehr hatte er sich in ihre Wesensart vertieft und versetzt, daß er eines Tages Casanova gegenüber sich zu dem Ausruf hinreißen ließ: „Ich wünschte, ich wäre Raphael von Urbino gewesen. Das war ein großer Maler!" „Ganz gewiß", gab Casanova zurück; „aber wie können Sie sagen: Sie wünschten, gewesen zu sein? Dieser Wunsch ist gegen die Natur, denn wenn Sie Raphael gewesen wären, so wären Sie nicht mehr; Sie können nicht im Ernst reden, wenn Sie sich nicht etwa vorstellen, Sie genössen die Glorie des Paradieses; wenn das der Fall ist, so schweige

Digitized by Google

ich." „Ganz und gar nicht", beharrte Mengs. „Ich möchte Raphael gewesen sein, ganz einerlei, ob ich heute körperlich oder seelisch vorhanden bin"...

Merkwürdige Anwandlungen dieser Art hinderten ihn indes nicht, in bezug auf die diversen Künste recht einleuchtende und gesunde Ansichten zu äußern. Seine von Prange herausgegebenen „Hinterlassenen Werke" geben davon Zeugnis; sie sind im Einzelnen fruchtbares Allgemeingut der künstlerisch Schaffenden geworden und bis auf den heutigen Tag auch geblieben. Eine ihrer würdige Ergänzung liefert Casanova in folgendem bezeichnenden Histörchen:

Der Maler hatte eine Magdalena gemalt, „die wirklich von überraschender Schönheit war". „Seit etwa zehn Tagen sagte er mir jeden Morgen: „Heute abend wird das Bild fertig sein!" Eines Tages sagte ich ihm, er habe sich am Tage vorher getäuscht, indem er mir gesagt habe, das Bild werde am Abend fertig sein. „Nein!" antwortete er mir, „denn neunundneunzig von hundert Kennern könnten es für vollendet halten; mir aber liegt am Urteil des Hundertsten, und mit dessen Augen sehe ich das Bild an. Es gibt überhaupt auf der ganzen Welt nur relativ fertige Bilder, und diese Magdalena wird erst fertig sein, wenn ich nicht mehr an ihr arbeite, und selbst dann wird sie nur relativ fertig sein; denn sicherlich würde das Bild fertiger sein, wenn ich einen Tag länger daran arbeiten würde. In Eurem Petrarca ist kein einziges Sonett, das wirklich vollendet wäre. Auf dieser Welt ist nichts vollkommen, was aus der Hand oder dem Geiste des Menschen hervorgeht, es müßte denn etwa eine mathematische Berechnung sein."

Dieselbe Ansicht verhinderte Mengs später, sein letztes Werk, die im Auftrage Karls III. für die königliche Kapelle in Aranjuez geschaffene, in der kaiserlichen Galerie zu Wien befindliche große „Verkündigung Mariae", als vollendet zu bezeichnen, obwohl ihr von einer Fragmentarität kaum etwas anzumerken ist. Das läßt den Künstler Mengs in unseren Augen wachsen. Unbeschränkt aber ist die Bewunderung, die wir seinem Fleiße zollen. „Vor Sonnenuntergang", berichtet Azara, „fieng er schon an àl Fresko zu mahlen und fuhr ununterbrochen fort, bis es Nacht wurde, ohne daß er sich Zeit zum Mittagessen nahm; alsdann erst nahm er wenig Nahrung zu sich, schloß sich, um eine neue Arbeit anzufangen, in seine Wohnung ein, und beschäftigte sich mit Zeichnungen und Verfertigung der Cartons, deren er den folgenden Tag benöthiget war. Er hatte seine Familie nach Rom zurückgeschickt und daher war er ganz seiner einzigen Stütze und Vergnügens beraubt, welches er haben konnte. Seine Schwäche nahm überhand, er wurde mager und verfiel in eine solche Abzehrung, daß ein jeder glaubte, daß er dem Tode sehr nahe sey." Auch Casanova weiß zu erzählen, daß Mengs nicht zu Mittag speiste. Freilich gibt er für diesen Umstand einen weniger idealen Grund an, als der spanische Gesandte zu Rom. Nach ihm begnügte sich der Künstler nämlich nur darum mit zwei Mahlzeiten täglich, weil er nach dem Essen gewöhnlich so sehr betrunken war, daß er „nichts mehr machen konnte". „Wenn er auswärts speiste, trank er nur Wasser, um sich nicht bloßzustellen." Trotzdem wollte er durchaus, „für nüchtern gelten."

Mit der „Unbescholtenheit seiner Sitten" (Azara) scheint es demnach in Wahrheit nicht sehr weit her gewesen zu sein. Wie Casanova uns berichtet, opferte Mengs nicht nur „Bacchus und Komus", er war zudem „wollüstig, jähzornig, eifersüchtig und geizig", das letztere trotz der bis auf ihn bei Malern unerhört günstigen Bedingungen, unter denen er dem spanischen Hofe verpflichtet war. Erhielt er doch außer einem jährlichen fixen Gehalt von 6000 Scudi (24000 Mk. damaliger Währung!) noch freie Wohnung, Wagen, Pferde und Bedienung! Wenn er trotz-

Digitized by Google

dem kaum soviel Vermögen hinterließ, daß man daraus sein Leichenbegängnis bestreiten konnte (Azara), so trifft daran lediglich den großen Aufwand die Schuld, den seine in Rom seßhafte Familie sich leistete. Dieser ist er nach Azara und Bianconi stets ein vortreffliches Oberhaupt, „ein treuer Ehemann und zärtlicher Vater", gewesen. Von seiner Jugend her daran gewöhnt und von jähzornigem Wesen, soll er nach Casanova jedoch nicht selten seine zahlreichen Kinder „beinahe zu Krüppeln" geschlagen haben. „Mehr als einmal", lesen wir in den Memoiren, „entriß ich seinen Händen seinen armen Sohn, den der rohe Mensch mit seinen Zähnen zerreißen zu wollen schien. Er rühmte sich, daß sein Vater, ein schlechter Maler in Böhmen (sic!), ihn mit dem Stock in der Hand erzogen habe. Er behauptete, dadurch sei er ein großer Maler geworden, und hatte beschlossen, dasselbe System anzuwenden, um seine Kinder zu zwingen, ebenfalls etwas zu werden."

Interessant ist, was Casanova über die Gattin des Künstlers, die schöne Römerin Margherita Guazzi, zu berichten weiß. Sie „war hübsch, anständig, ihren Pflichten treu, eine gute Mutter und ihrem Manne sehr ergeben, obwohl sie ihn schwerlich lieben konnte; denn er war eigensinnig und grausam. Sie trieb die Selbstüberwindung so weit, daß sie ihm für alle nackten Frauenkörper als Modell diente[1]). Als ich eines Tages mit ihr darüber sprach, sagte sie zu mir, ihr Beichtvater habe dies von ihr verlangt; er habe zu ihr gesagt: „Wenn Ihr Mann ein anderes Weib zum Modell nimmt, wird er mit ihr fleischlich verkehren, ehe er sie malt, und diese Sünde werden Sie sich vorzuwerfen haben." Daß Signora Mengs von edlem Charakter war, beweist übrigens auch ihr bekanntes Abenteuer mit Winckelmann (vgl. Justis „Winckelmann", II., p. 333f.), dem täglichen Gaste der verschwenderisch eingerichteten Casa Mengs zu Rom und bis kurz vor seinem Tode treuesten Freunde des Künstlers, dessen unangenehmen Launen er sich tapfer und ohne Widerrede zu unterwerfen pflegte. „Nach dem Abendessen", erzählt Casanova, „schoß Winckelmann, der wie alle anderen männlichen Gäste betrunken war, mit Mengs Kindern Purzelbäume. Der gelehrte Philosoph hatte nichts Pedantisches an sich. Er liebte Kinder und Jugend, und sein heiteres Gemüt ließ ihn Freude an allen Vergnügen finden." Seine Ermordung hat Mengs indes, wie es scheint, nicht gerade erschüttert. „Mit dem größten Bedauern", schreibt er unterm 19. Juli 1768 an Raimondo Ghelli, „habe ich von dem unglücklichen Tode Freund Winckelmanns gehört; aber da sich die Tatsache nicht ändern läßt, habe ich mich mit der Hoffnung zu trösten gesucht, daß er ein gutes Ende gehabt habe und folglich die ewige Seligkeit genieße, auf die es vor allem ankommt. Der Mensch fängt ja schon an zu sterben, noch ehe er geboren wird"...

Nur um elf Jahre hat Mengs den Freund überlebt. Nicht lange nach ihm starb auch sein Weltruhm, und hatte die Menschheit erst noch sein Werk unmäßig überschätzt, so ward und wird es nun bei weitem nicht mehr nach Verdienst gewürdigt. Casanovas Charakteristik hat den Vorzug, trotz ihrer zeitgenössischen Entstehung, das Rechte getroffen zu haben. Sie läßt den großen Maler und Könner gelten, ohne ihn zu hoch einzuschätzen und entwirft vom Menschen ein Bild, dessen auf die Schwächen abgestellte Einseitigkeit nicht zu leugnen, das aber in seinen scharf umrissenen Konturen durchaus echt ist. Der zukünftige Mengs-Biograph wird an ihm nicht vorübergehen können, ohne seine Angaben zu beherzigen und auf diese Weise die Prophezeihung, mit der er schließt, ad absurdum zu führen:

(1) Bekanntlich verliebte der Künstler sich in sie, als sie ihm zur Madonna auf seiner „Heiligen Familie" (1749) Modell saß.

Digitized by Google

„Trotzdem (d. h. trotz allem Geschilderten) wird dieser Mann, der schon im Alter von fünfzig Jahren starb, als Philosoph, großer Stoiker, Gelehrter und Musterbild aller Tugenden auf die Nachwelt kommen, und zwar dank der Lebensbeschreibung, die einer der Anbeter seines Talentes (gemeint ist Azara) in Großquartformat mit sehr schönen Typen hat drucken lassen und die er dem König von Spanien gewidmet hat. Diese Lebensbeschreibung, die richtigen Lobeshymnen eines Höflings, ist weiter nichts als ein Lügengewebe“ (!?)...

Digitized by Google

DÜRERS „KIRCHDORF“

HANDZEICHNUNG VOM JAHRE 1510 IN DER SAMMLUNG BONNAT ZU BAYONNE (LIPPMANN 355)

Von OTTO MITIUS

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Das „Kirchdorf“ (Abb. 1), wie die Handzeichnung vom Jahre 1510 in der Kunstgeschichte genannt zu werden pflegt, hat sich von jeher unter den Blättern Dürers einer besonderen Wertschätzung erfreut. Ein warmer Hauch zarter Naturempfindung, für die auch die leblose Natur Leben atmet, durchweht das Blatt. Mit sichtlichem Wohlgefallen hat sich der Künstler ganz in den Zauber dieses heimlichen Erdenwinkels vertieft, und wer mit dem Auge der Hand des Meisters aufmerksam nachgeht, wird eine überraschende Fülle anziehender kleiner Motive entdecken, wird mit Bewunderung gewahr werden, wie scharfsichtig und liebevoll er sich auch in die kleinste Einzelheit versenkt hat. Ist doch seinem eindringlichen Blicke nicht einmal die Stelle des abgeblätterten Kalkbewurfes an der Wand entgangen! Aber nicht „ängstliche Gewissenhaftigkeit“ ist es, die Dürer auf Nebensächliches Wert legen ließ, vielmehr „intimes Verständnis für die Bedeutung des Einzelnen im Gesamtbild“[1]), das jedoch trotz solcher Beachtung des Geringfügigen an seiner Geschlossenheit nichts einbüßt. Zu dieser naiven Naturempfindung und scharfen Beobachtung gesellt sich nun hier noch eine bewußte Befolgung und sichere Beherrschung perspektivischer Regeln. Dürer hat selbst links oberhalb der Turmspitze die Worte hingesetzt: „hab acht auffs awg“[2]).

Die Zeichnung (21,1 × 26,3 cm) ist mit brauner Tinte und Feder durchgeführt, und zwar so zart, daß man, wie Luise Klebs bemerkt, keinen scharfen Schatten und keinen harten Umriß finden wird. „Die ganze Zeichnung hat etwas Sonniges, Lichtes“[3]). Die Abbildung bei Friedrich Lippmann, nach der die hier wiedergegebene Photographie hergestellt wurde, gibt freilich den Eindruck des Originales nicht vollkommen wieder. Lippmann macht selbst darauf aufmerksam, daß das Original „beträchtlich heller, weicher und ungleich malerischer wirkt“, und daß „die Gründe sich klarer von einander ablösen“[4]). Heinrich Wölfflin nennt es ein „bedeutendes“ Blatt[5]). —

„In der Tiefe der Bühne“ erhebt sich eine Kirche auf einer Anhöhe. Auffallend ist der hohe Chor, der das Schiff weit überragt, auch ist er breiter als dieses. Vier Ecktürmchen zieren den kräftig emporstrebenden Kirchturm, der sich in vier Geschossen aufbaut. Im obersten sitzt ein Fenster. Der spitze Turmhelm war Dürer zuerst nicht geglückt, wie die Spuren einer Löschung auf dem Papiere noch deutlich erkennen lassen. Eine Mauer, die der Wand des Langhauses an Höhe gleichkommt, umgibt, von zwei Seiten sichtbar, das Gotteshaus. Ein spitzbogiges Tor in dieser Mauer führt gerade auf den Kirchturm zu, den ein auf ihr in der linken Ecke errichtetes Haus mit Erker teilweise verdeckt. Weiterhin nach links, aber außer-

(1) Ludwig Kaemmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers; Leipzig 1886, S. 87 (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., IV).

(2) Karl Rapke, Die Perspektive u. Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten usw.; Straßburg 1902, S. 71 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 39).

(3) Luise Klebs, Dürers Landschaften; Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 1907, S. 416.

(4) Friedrich Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen; Berlin 1883 f., Blatt 355, Text.

(5) Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 2. Aufl.; München 1908, S. 252.

Digitized by Google

halb der Mauer, zieht ein Bau in erhöhter Lage unsere Aufmerksamkeit auf sich, der sich durch seinen Umfang, den Doppelgiebel und die beiden Erker über den Langseiten von den anderen Häusern des Ortes merklich unterscheidet und den Eindruck eines vornehmen Herrensitzes erweckt. Über dem linken Giebel erblickt man die Idylle einer Storchenfamilie. Vermutlich das Weibchen ist es, das im Neste steht und den Jungen zuschaut, wie sie auf dem Dachfirste spazieren gehen, während das Männchen mit ausgebreiteten Flügeln majestätisch aus der Höhe herniederschwebt und Futter bringt. Daneben steigt behaglicher Rauch aus dem Schornstein. Ein starker Pallisadenzaun schützt das Haus. Da, wo er links nach hinten umbiegt, steht zwischen ihm und dem davor laufenden geflochtenen Zaun ein Ziehbrunnen. Über seiner Umfriedigung hängt zwischen den beiden Schenkeln des Aufbaues das Schöpfrad. Das ebenfalls mit einem Giebel nach vorn gerichtete und etwas tiefer gelegene kleinere Haus aus Fachwerk rechts von dem Herrensitz ist offenbar ein zu ihm gehöriges Nebengebäude. An seine Giebelwand lehnt sich ein Bienenstand an. Hinter dem in die Tiefe gehenden Dache aber sehen wir, wie ein heller Weg, teilweise durch die Bäume schimmernd, an der Kirchhofsmauer entlang nach rechts ansteigt und auf den Verteidigungsturm zuführt, der sich rechts vom Chor aus dem Laub emporhebt. In dem oberen vorkragenden Turmgeschosse sind viereckige Schießscharten erkennbar. Noch verdient unsere Beachtung das Haus, das rechts davon in der Richtung der Kirche steht und mit seinem hohen spitzen Dach über die davor liegende Häusergruppe hervorsieht. Wir können annehmen, daß es noch etwas höher als der Befestigungsturm liegen dürfte. Der mit Weiden durchflochtene Pfahlzaun, der offenbar auch Verteidigungszwecken diente, schließt die Anhöhe des Mittelgrundes mit ihren Gebäuden nach unten hin ab. Was außerdem noch an Baulichkeiten auf der Zeichnung zu sehen ist, sind einfache ländliche Wohnungen, die links je näher dem Vordergrunde je tiefer liegen. Dem untersten Bauernhause schauen wir in den Hof, wo ein großer Baumstamm querüber liegt. Daneben stehen nach rechts vor dem Gebüsche Stöße aufgeschichteten Holzes. Über dem Hause sind durch Zäune zwei weitere Höfe abgeteilt, die, wie es scheint, von Federvieh bevölkert sind. Auf der Rasenfläche, die rechts daneben nach vorn schräg abfällt, schreitet ein Mann nach rechts kräftig aus, der auf der Schulter einen Stab (ein Ackergerät?) trägt und mit der Rechten festhält. Die Figur vor ihm vermag ich mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Beide bewegen sich auf den Weiher zu, auf dem sich Gänse tummeln. Über ihnen sieht man am Ufer eine kleine Schranke, die aus drei Stöcken hergerichtet ist. Aus der Ecke hinter dem Nebengebäude des Herrensitzes kommen zwei Wege hervor. Der eine von ihnen führt im Bogen zum Weiher hinab, der andere über ihm nach rechts zur Häusergruppe, hinter der ein Laubwald sichtbar wird. Drei weitere Häuser schauen hier mit ihren Dächern aus den Baumkronen heraus, ganz vorn erhebt sich eine knorrige Eiche. Links schließen sich an den Ort offene Felder mit Obstbäumen an, während sanft geschwungene Linien eines Höhenzuges den Hintergrund begrenzen. Ein reizvolles Stück landschaftlichen Fernblickes gewährt das Feld mit dem Waldrande hinter dem Wehrturme des Friedhofes. Auf eine Andeutung des Himmels ist verzichtet. Der Blick geht in die Tiefe und Weite, wie er nur von einem hochgenommenen Standort erreicht werden kann. Sehen wir doch sogar auf den rohen, mit Grasbüscheln bewachsenen Felsenstumpf und auf das strohgedeckte Haus, das mit ihm vom unteren Bildrand überschnitten wird, noch herab, obwohl beide auf einer Fläche stehen, die hocherhaben über den Häusern im Vordergrunde zu denken ist! Über dem Monogramm zeigt noch das Blatt die Jahreszahl 1510.

Digitized by Google

Wer nun die Zeichnung Dürers mit der nach der Natur aufgenommenen Photographie (Abb. 2) vergleicht, dürfte ohne weiteres zugeben, daß beide Abbildungen denselben Ort darstellen, trotz der Veränderungen, welche in der langen Spanne von vier Jahrhunderten durch Verfall und Entwicklung, Zerstörung und Aufbau an ihm vorgegangen sind. Es ist der Marktflecken Heroldsberg, der etwa zwei Wegstunden nördlich von Nürnberg entfernt liegt. Dem Wanderer, der von der alten Reichsstadt heraufkommt, bietet er ein Bild von hoher malerischer Wirkung dar.

Die Kirche ist nach Lage und Anlage mit dem Turm im Westen und dem Chor im Osten die gleiche, ebenso der Aufbau des Turmes in vier Geschossen und seine Verzierung mit vier Ecktürmchen. Kirchtürme mit Ecktürmchen finden sich freilich öfter in der Umgebung Nürnbergs, so z. B. in Feucht, Burgfarrnbach, Bruck und weiterhin in Hannberg, aber ungewöhnlich ist der erhöhte Chor, das Zusammentreffen vollends des erhöhten Chors mit Ecktürmchen am Turm an einer Kirche liegt m. W. nur bei Heroldsberg vor[1]). Ein älteres Beispiel einer erhöhten Choranlage bot Sankt Sebald in Nürnberg (1361—1372), dann Sankt Lorenz daselbst (1445—1472)[2]), die beide auf den Heroldsberger Chorbau, der der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört, nicht ohne Einfluß geblieben sein mögen. Ferner ist auch die Sakristei an der Südseite des Chors vorhanden. Wenn dagegen der Chor jetzt nicht in demselben Maße wie bei Dürer das Dach des Langhauses überragt, so erklärt sich diese Abweichung daraus, daß das Schiff 1821 erhöht wurde[3]). Ein Blick auf den Kupferstich von J. A. Böner aus dem Jahre 1703 (Abb. 3)[4]), sowie auf das zwischen 1755 und 1759 von Christoph Melchior Roth gestochene Blatt (Abb. 4)[5]) beweist zur Genüge, daß die Höhenverhältnisse von Kirchenschiff und Chor damals noch die gleichen waren wie zu Dürers Zeiten. Mit der Erhöhung des Schiffes wurde in demselben Jahre 1821 auch eine Verbreiterung vorgenommen, und zwar in der Weise, daß die südliche Seitenmauer vorgerückt wurde, so daß sie über den Chor hinaussteht, während sie bei Dürer noch hinter der südlichen Chormauer zurückbleibt.

An der Stelle des Hauses auf der südwestlichen Ecke der Friedhofsmauer stand bis 1846 das Meßnerhaus, das man damals wegriß, ohne daß man es durch einen Neubau an diesem Ort ersetzte. Auf dem Stiche von Böner (Abb. 3) sehen wir es noch mit einem Giebel über die Mauer ragen. Und auf einer Handzeichnung aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, die in der kgl. Bibliothek zu Bamberg aufbewahrt wird[6]), ist noch die rechte Ecke des Meßnerhauses vom Innern des Friedhofes aus sichtbar. Ein paar Treppenstufen führen zur Eingangstür hinauf. Das Haus, das Dürer dort sah, mag um seines reicheren Äußeren willen ursprünglich nicht als Wohnsitz des Meßners allein erbaut worden sein. Jedenfalls darf es

(1) Vergl. die Abbildungen der Kirchen auf nürnbergischem Gebiete bei Andreas Würfel, Diptycha ecclesiarum in oppidis et pagis Norimbergensibus; Nürnberg 1759.

(2) Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler; Berlin, III, 1908, S. 343 und 337.

(3) Diese und die folgenden auf die Kirche und ihre Nebengebäude bezüglichen Zeitangaben verdanke ich der liebenswürdigen Mitteilung des Herrn Pfarrers Griebel zu Heroldsberg aus den dortigen Pfarrakten. Auch die betreffenden Aktenstücke Heroldsbergs im kgl. Bezirksamte zu Erlangen durfte ich einsehen.

(4) Nach der Abbildung in Alt-Nürnberg, Kulturgeschichtliche Bilder aus Nürnbergs Vergangenheit; Verlag von Heerdegen-Barbeck, Nürnberg 1896, Heft: Die Nürnbergische Landschaft, Blatt 3.

(5) Nach dem Blatt in Andreas Würfel, a. a. O. (Abt. II), nach S. 228. Ein späterer Kupferstich mit Heroldsberg auch in der Sammlung neuer Prospekte aus der Gegend von Nürnberg, verfertigt und zu finden bey Friedrich Albrecht Annert; Nürnberg 1788, Blatt 6.

(6) Aus der Bibliothek des Freiherrn Emil Marschalk von Ostheim, A III a, 48.

Digitized by Google

nicht als Pfarrhaus in Anspruch genommen werden. Denn das Pfarrhaus steht, wie aus den Pfarrakten hervorgeht, seit 1427 bis auf den heutigen Tag auf demselben Platz. Es ist das auf Abb. 1 rechts von dem Befestigungsturme west-ostwärts gerichtete Gebäude, das sich schon infolge seiner hohen Lage über die vorderen Häuser erhebt. In dem ältesten Kirchenbuche Heroldsbergs wird bei der Schilderung eines Leichenzuges durch den damaligen Pfarrer Veit Eyßler aus dem Jahre 1532 die Situation gezeichnet, wie sie für die Dürersche Darstellung angenommen werden kann und wie sie heute noch ist: „Als aber der wagen dorauff die leich den perg pei d. kirchen hinauff kam. ward er gefurt zu der kirchhoff thur als man vom pfarrhoff herab geet“[1]). Abb. 2 zeigt an derselben Stelle wie die Dürersche Zeichnung nur das hervorragende Dach des Pfarrhauses.

Der viereckige Verteidigungsturm, durch den der Haupteingang in den Friedhof führte, ist gefallen. In den Kämpfen, die in und um Heroldsberg stattfanden, wird er gewiß eine bedeutende Rolle gespielt haben. Von ihm aus war es möglich, mit Geschützen den ganzen Ort zu bestreichen. Er stand auf der bedrohtesten Stelle, zu deren Schutz er eben diente, da, wo die Süd- und Nordmauer des langgestreckten schmalen Friedhofes in einen spitzen Winkel zusammenlaufen. Mit dem östlichen Chorabschluß bilden diese gleichsam ein Dreieck, das den östlichen Teil des Friedhofes ausmacht. Eine Vorstellung von der Befestigung des Kirchhofes nach Norden und Westen mit den ebenfalls viereckigen Ecktürmen auf der Mauer gibt der Stich von 1703 (Abb. 3). Nach Norden fällt der Friedhof steil ab.

Dem hohen Tor in der südlichen Kirchhofsmauer bei Dürer entspricht heute wegen der niedrigeren Mauereinfassung des Friedhofes ein Eingang, der nach Niederlegung des Meßnerhauses nur etwas weiter nach Westen gerückt wurde. Der Weg aber, der bei Dürer an der Mauer entlang führt, ist heute noch der gleiche. Auch die Bauernhäuser nehmen zum Teil noch denselben Platz ein, obwohl die Bauten selbst seitdem andere geworden sind. Der Weiher, der ein Stauweiher gewesen sein dürfte, ist verschwunden. Eine Spur hat sich aber von ihm in dem Rinnsal erhalten, das jetzt unter den Boden der Schlucht verlegt ist, und herabfließendes Feldwasser führt. Einst mag es den Weiher gespeist haben. Nach der Zeichnung Dürers muß sein Spiegel höher gelegen haben, als man nach der jetzigen Tiefe der Schlucht annehmen kann, die vermutlich erst später ausgeschachtet wurde. Heute befinden sich in den Seitenwänden der Vertiefung die Keller von Heroldsberg (Abb. 2).

Im Hintergrunde baut sich bei Abb. 2 wie eine Mauer dunkler Föhrenwald auf, während bei Dürer Laubwald den Ort schmückt. Ein solcher Wechsel des Waldbestandes kann nicht wundernehmen, denn, wie erwiesen ist, hat der Nürnberger Wald im Verlaufe der Jahrhunderte durch Brand, Rodung und Ausbeutung vielfache Veränderungen erfahren. Eine Erinnerung aber an den einstigen Laubbestand scheint sich in der Bevölkerung erhalten zu haben, wenn das Föhrenwäldchen, das auf Abb. 2 links hinter dem Herrenhause hervorschaut, heute das „Eichenwäldle“ genannt wird, obwohl darin Laubbäume nur vereinzelt vorkommen. Der Bienenstand[2]), den wir beobachteten, mag uns weiter daran gemahnen, daß wir uns mitten in des „Reiches Bienengarten“ befinden, wie der Nürnberger Wald urkundlich bezeichnet worden ist. Zwar lag der eigentliche Reichsbienengarten in dem Lorenzer

(1) P. Griebel, Das älteste Kirchenbuch Heroldsbergs; Beiträge zur bayer. Kirchengeschichte, herausgegeben von Th. Kolde, XI, 1905, S. 141.

(2) Drei Bienenkörbe mit einem Bienenschwarm stellt Dürer auf einer Federzeichnung dar: „Amor, von den Bienen verfolgt“, Lippmann 422.

Digitized by Google

Waldgebiete, aber auch in der Sebalder Waldhälfte mit Heroldsberg als Hauptort gab es Zeidler. So hatte das Amt Heroldsberg im Anfange des 14. Jahrhunderts „dem Reich einen Bienengarten ‚hinter dem Eiach' mit zweiundsiebzig untötlichen Immen zu setzen, auch waren vom Walde bei Heroldsberg sechsundvierzig Schock Honig an die Burg in Nürnberg zu reichen"[1]). Aber schon im 16. Jahrhundert fing die Zeidlerei an, ihrem Verfall entgegen zu gehen[2]).

Noch bedarf das doppelgiebelige Gebäude, das wir als Herrensitz erkannten, einer besonderen Bestimmung.

Seit 1391 befindet sich das Geschlecht der Geuder im Besitze von Heroldsberg[3]), in dem es auch die höchste Gerichtsbarkeit über Leben und Tod seiner Untertanen inne hatte[4]). Um 1510 aber, als Dürer sich in Heroldsberg aufhielt und das Blatt zeichnete, waren dort zwei Häupter dieses Geschlechtes ansässig, Andreas, der 1513, und sein Vetter Martin, der 1532 starb[5]). So heißt es in Heinrich Deichslers Chronik, die die Jahre 1488 bis 1506 umfaßt, bei dem Bericht über eine Gerichtsszene: „Item.... da wurden zum Heroltzperg, ist der Geuder, ietz Endresen und Mertein Geuders, fünf geurteilt zum schwert und der henker rihtet ir sechs"[6]). Wir werden also annehmen dürfen, daß einer von den beiden genannten Geuder in dem Herrensitze, dessen Abbild wir vor uns haben, wohnte. Vermutlich aber wird, wie wir sehen werden, das Haus dem Andreas Geuder zu eigen gewesen sein, der mit Christine Rieterin von Kornburg verheiratet war.

Der Herrensitz ging im Mai 1552 während des zweiten markgräflichen Krieges in Flammen auf[7]). An seiner Stelle steht heute auf einer Stützmauer aus gewaltigen Quadern ein Schloß, das der Linie Geuder gen. Rabensteiner gehört. Selbst das Nebengebäude, das dem Beschauer seinen südlichen Giebel zukehrt, steht noch auf dem Grund und Boden des Dürerschen! Und in der Richtung des Pfahlzaunes, der auf der Zeichnung Dürers das Besitztum abgrenzt, läuft heute eine Mauer, die nur etwas weiter nach vorn gerückt ist. Das Wirtschaftsgebäude aber, das sie unterbricht und sich dem Schlosse vorlagert, ist späteren Ursprungs. Ein Stück der abschüssigen Rasenfläche jedoch, auf der es sich erhebt, ist auf Abb. 2 noch sichtbar. Heute ist der Rasen mit Bäumen und Gesträuch bepflanzt und wird das „Berggärtle" geheißen. Schließlich ist noch der Brunnen links vor dem Herrenhaus vorhanden, der auf Abb. 2 nur deshalb nicht zu sehen ist, weil er durch das Wirtschaftsgebäude verdeckt wird. Er ist in einen Pumpbrunnen mit hölzernem Stock verwandelt worden, Ziehbrunnen aber ganz in der Dürerschen Form gibt es sonst noch heute im Orte.

Mit der Vermutung, daß das stattliche Haus auf unserer Zeichnung ein Besitztum des Andreas Geuder gewesen sei, würden wir uns sicher auf dem richtigen Wege befinden, wenn es gelänge, den Herrensitz des anderen der beiden damals in Heroldsberg ansässigen Geuderschen Familienhäupter, des Martin Geuder, festzustellen. Auf der Zeichnung Dürers ist ein zweiter Herrensitz nicht zu finden, aber

(1) Ernst Mummenhoff, Altnürnberg, Schilderungen aus der älteren reichsstädtischen Zeit bis zum Jahre 1350; Bamberg 1890, S. 67 f. (Bayerische Bibliothek, Band 22).
(2) J. M. Lotter, Das alte Zeidelwesen in den Nürnbergischen Reichswaldungen; Nürnberg 1870, S. 40.
(3) Würfel, a. a. O.
(4) M. J. Lehner, Nürnbergs nächste Umgebung. Eine historische Wanderung; Nürnberg 1900, S. 68.
(5) Johann Gottfried Biedermann, Geschlechtsregister des Hochadeligen Patriciats zu Nürnberg; Bayreuth 1748, Tab. 48c und 50. Hier fälschlich als Todesjahr des Martin G. 1552 angegeben.
(6) Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert; Leipzig, XI, 1874, S. 665.
(7) Emil Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg; Nürnberg 1896, S. 894.

Digitized by Google

es sei der Versuch gewagt, ihn, der also außerhalb des Blattes liegen muß, vom Blatte aus zu bestimmen. Forschen wir nämlich von dem Blickpunkte der Zeichnung aus, in dem sich der Horizont mit der Hauptvertikalen schneidet, nach dem Standorte, von dem aus Dürer sie entwarf, so werden wir auf den der Kirche südlich gegenüberliegenden, von ihr durch eine Schlucht getrennten Felsen geführt. Aber erst in dem obersten bewohnten Stockwerke des hier stehenden sogenannten roten Schlosses, das dem 1906 verstorbenen Freiherrn Adolf von Geuder gehörte, haben wir die Höhe des Horizontes im Bilde erreicht. Und wenn wir von dem Fenster des nördlichen Giebels in diesem Stockwerke die Fußlinie des Waldes rechts im Hintergrunde die schräge Dachkante des Chores an demselben Punkte berühren sehen und ferner die Südmauer des viereckigen Kirchturmes ebenfalls in voller Frontalansicht vor uns haben und weder von der rechten noch linken verkürzten Tiefenfläche des Turmes etwas erblicken wie auf dem Dürerschen Blatte, wo durch ihn die Hauptvertikale geht, so haben wir in dem Fenster die Stelle des Standortes gefunden. Eine Probe für die Richtigkeit unserer Schlußfolgerung ist die photographische Abbildung 2, die von dort aus gewonnen wurde. In den Grundzügen stimmt die Aufnahme mit der Dürerschen Zeichnung vollkommen zusammen. Nur muß bei einem Vergleiche, abgesehen von den schon aufgezeichneten und erklärten Verschiedenheiten das sogenannte grüne Schloß, das auf Abb. 2 zwischen Kirche und Pfarrhaus etwas im Hintergrunde sichtbar wird, ausscheiden, da es eine spätere Gründung ist, ebenso wie das weiße Schloß, das auf dem Stiche von Roth (Abb. 4) bei einer Zählung von links nach rechts als erstes erscheint. Das grüne Schloß steht hier an dritter Stelle.

Das rote Schloß, mit dem wir es jetzt zu tun haben, das vierte, hochragende bei Roth, ist ein Renaissancebau des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Die Jahreszahl 1586 sieht man auf dem Schlußstein im nördlichen Giebel eingemeißelt. Es erhebt sich auf den Grundmauern eines Gebäudes, das ebenfalls 1552 eingeäschert wurde und vermutlich dasselbe war, das sich schon zu Dürers Zeit dort vorfand und seinem Äeußeren nach ähnlich dem Herrensitz auf unserer Zeichnung gewesen sein mag. Es stand auf Felsengrund, in den auch die Keller eingehauen waren, die heute noch vorhanden sind. Einen Zeugen des felsigen Grundes aber haben wir auf dem Blatte selbst an dem Felsblocke, der sich am Rande der Anhöhe erhalten hatte. Unmittelbar vor ihm stand das Haus. Von dem Felsblock ist jetzt nichts mehr zu sehen. Vielleicht hat er erst bei Aufrichtung der Stützmauer und beim Bau eines Bauernhauses, das jetzt am Rande entlang steht, weichen müssen.

Wir werden nun wohl mit unserer Annahme nicht irre gehen: In dem Hause, das sich dort im Anfange des 16. Jahrhunderts erhob, wohnte Martin Geuder. Und die Geudersche Familienüberlieferung bestätigt in der Tat, was durch innere Wahrscheinlichkeitsgründe aus dem Blatte gewonnen wurde. Es gilt als sicher, daß dort der Herrensitz des Martin Geuder stand, mit dem Albrecht Dürer Verkehr pflegte.

Martin Geuder, 1455 geboren, war wohl einer der bedeutendsten Männer seines Geschlechtes. Er saß 50 Jahre lang im Rate der Stadt Nürnberg und war schließlich vorderster Losunger und Reichsschultheiß[1]). Sein Wohnhaus hatte er in Nürnberg am Heumarkt[2]). In engere Fühlung dürfte er mit Dürer durch dessen Freund, den Humanisten, Staats- und Kriegsmann Wilibald Pirkheimer getreten sein, mit

(1) Biedermann, a. a. O. — Wilhelm von Imhoff, Genealogisches Handbuch der zur Zeit lebenden rats- und gerichtsfähigen Familien der vormaligen Reichsstadt Nürnberg. 9. Fortsetzung; Nürnberg 1900, S. 52.

(2) Griebel, a. a. O., S. 140.

Digitized by Google

dessen Schwester Juliana er seit 1495 in zweiter Ehe verheiratet war[1]). Der intimste Freund des Künstlers war also der Schwager des einflußreichen Ratsherrn. Wie vertraut aber Dürer mit Pirkheimer in der uns angehenden Zeit gestanden hat, kann man am besten aus den venezianischen Briefen beurteilen[2]), die er nur wenige Jahre zuvor an den zurückgebliebenen Freund gerichtet hatte. Während nun andererseits Pirkheimer nicht immer mit seinen Verwandten auf gutem Fuße lebte, wie z. B. mit seinen beiden Schwestern Sabina und Euphemia, mit denen er bis zum Tode verfeindet blieb[3]), war sein Verhältnis zu seinem Schwager Martin offenbar das beste. Er unterrichtete dessen Söhne Hans, Sebald und Georg im Griechischen und Lateinischen, und als sie nach gründlicher Unterweisung 1515 ihre Reise nach Italien antraten, wo sie in Bologna ihren Studien oblagen, gab er ihnen als Reisebegleiter und Lehrer seinen Freund, den bekannten Luthergegner Johannes Cochläus mit, der bis dahin Rektor der Schule bei Sankt Lorenz in Nürnberg gewesen war[4]). Als dann die Pest ausbrach, flüchtete sich Pirkheimer nach Neunhof, das etwa eine gute Stunde nordöstlich von Heroldsberg liegt und ebenfalls seinem Schwager gehörte. Insbesondere erfahren wir aus einem Schreiben, das Pirkheimer von dort am 1. September 1521 an seinen Freund, den Domherrn zu Augsburg und Eichstätt Bernhard Adelmann von Adelmannsfelden richtete, daß Martin ihn zwar selten in seiner Einsamkeit aufsuche, da er durch Amtsgeschäfte in der Stadt festgehalten werde, daß dafür aber um so häufiger Juliana zu ihm hinauskomme[5]). Die beiden Familien unterhielten also einen regen verwandtschaftlichen Verkehr, der die Annahme aufs beste begünstigt, daß auch Dürer zu Martin Geuder in einem freundschaftlichen Verhältnisse stand[6]). Es dürfte ihm z. B. oft genug begegnet sein, daß er die Söhne des Geuderschen Hauses bei Pirkheimer traf, wenn sie dorthin zum Unterricht kamen. Ja aus einem freilich erst 1526 am 22. Januar von Toledo in Spanien an den Oheim Pirkheimer gerichteten Briefe des Georg Geuder können wir sogar den Schluß ziehen, daß enge Bande der Verehrung die Söhne Martins mit dem großen Meister verknüpften. Georg läßt darin Dürer vor allen seinen Verwandten grüßen, indem er den Brief schließt: „Grüße Albrecht Dürer, Deine beiden Schwestern und Deine Töchter!“[7]).

Wenn demnach Dürer im Sommer 1510 nach Heroldsberg kam, war er der Geuderschen Familie gewiß kein Fremder, sondern betrat als hochgeschätzter Freund und gefeierter Künstler das vornehme Haus, das ihn gastlich aufnahm. Während seines Aufenthaltes daselbst zeichnete er das Blatt, und zwar vom Fenster eines

(1) Georg Ernst Waldau, Vermischte Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg; Nürnberg, III, 1788, S. 454.

(2) Markus Zucker, Albrecht Dürer in seinen Briefen; Leipzig und Berlin 1908, S. 40f.

(3) Reicke, a. a. O., S. 711.

(4) Documenta literaria varii argumenti in lucem prolata cura Johannis Heumanni; Altorfii 1758, S. 11, 12. — Der vierte Sohn Martin wurde erst 1512 geboren, nach der Stammtafel, die Freiherr Adolf von Geuder anlegte.

(5) Herrn Willibald Pirkheimers Beschreibung des Mark-Fleckens Neunhof, in Latein. und Teutscher Sprach. 1758, S. 18.

(6) Über das Verhältnis Dürers zum Nürnberger Patriziat im allgemeinen s. Pazaurek, Die Nürnberger Patrizier als Kunstmäzene; Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums; Reichenberg, XVII, 1899, S. 81f.

(7) Bilibaldi Pirckheimeri Opera, ed. Melch. Goldast; Francoforti 1610, S. 398. — Pirkheimers Gattin, Crescentia Rieterin, war schon 1504 gestorben. Pirkheimer hatte fünf Töchter; ein Sohn starb bald nach der Geburt.

Digitized by Google

Zimmers aus, das im obersten bewohnten Stockwerke lag und ihm vermutlich als Gaststübchen zugewiesen war[1]).

Es muß an einem sonnigen Vormittag gewesen sein, denn die Schatten fallen nach Westen. Der Blick aus der Höhe fesselte Dürer. Von Licht überflutet breitete sich vor ihm die Landschaft aus. Gerade gegenüber der stattliche Bau des Gotteshauses in seiner ganzen Länge mit dem machtvoll zum Himmel aufstrebenden Turme. Links Andreas Geuders Herrensitz, so nahe, daß er fast in die Fenster hineinschauen konnte. Rechts der trotzige Beschützer des Eingangs zum Ruheplatz der Toten. An der Kirchhofmauer entlang der Weg, auf dem sich zweiundzwanzig Jahre später der feierliche Leichenzug seines Gastfreundes unter dem Geläute der Glocken bewegen sollte, wie es Veit Eyßler beschreibt. Dann das bunte Durcheinander der Bauerngehöfte in der Tiefe, und in der Schlucht der glitzernde Spiegel des Weihers. Oben aber auf der Höhe, die das Haus trägt, unmittelbar unter seinem Fenster der Felsblock und das hellbelichtete Strohdach. Schließlich als Umrahmung des Ganzen dichter Wald und freie Felder mit üppigen Obstbäumen.

Links sah er noch vom Fenster aus das Dorf Kalchreuth auf der Höhe winken, das der ihm ebenfalls befreundeten Nürnberger Patrizierfamilie Haller gehörte[2]), aber kurz vor dem Orte beschloß er die Zeichnung. Wie oft mag er von dem gastlichen Heroldsberg aus nach dem nahen Ziele hinaufgepilgert sein, um immer wieder von dort aus den köstlichen Blick in das „weithin verfolgbare" Tal zu genießen. Zwei farbige Skizzen sind uns geblieben, auf denen er in großzügiger, kühner Behandlung, die uns ganz neuzeitlich anmutet, die Fernsicht festgehalten hat[3]). Das eine Blatt befindet sich im kgl. Kupferstichkabinett in Berlin, das andere in der Kunsthalle in Bremen (Lippmann 14 und 105).

Wie schon angedeutet, erscheint die Tiefenwirkung auf der Zeichnung größer als auf der photographischen Aufnahme des Ortes. Die Beobachtung ist auch sonst schon gemacht worden, daß „Dürer die Tiefendimension meist zu groß nahm"[4]). Da nun hier aber die Entfernung des Künstlers von dem Gegenstande seiner Darstellung genau festgestellt werden konnte, andererseits die Zeichnung eine gewissenhafte Beachtung der perspektivischen Regeln bekundet, dürfte insbesondere unser Blatt für die Frage, wie Dürer sah und zeichnete, nicht ohne Belang sein.

Aber noch aus einem anderen als rein künstlerischem Grunde mag das landschaftliche Bild Dürers Aufmerksamkeit in Anspruch genommen haben. Er hatte für Waffen- und Befestigungswesen das lebhafteste Interesse, und Heroldsberg bot ihm das Musterbeispiel eines befestigten Kirchhofes, den er nach 1510 gewiß noch öfter Gelegenheit gehabt haben wird zu betrachten. Es erscheint mir nicht ausgeschlossen, daß Beobachtungen, die er hier machte, bei seinem epochemachenden Werke „Etliche vnderricht zu befestigung der Stett, Schloß, vnd flecken," das ein Jahr vor seinem Tode in Nürnberg erschien[5]), von Einfluß gewesen sind[6]).

(1) Auf dem Stiche von 1703 (Abb. 3) erhebt sich an der Nordwestecke des Schlosses ein hoher Turm, der jetzt nicht mehr steht, ja schon auf dem Stiche von Roth (Abb. 4) fehlt. Könnte man annehmen, daß auch an dem Hause Martin Geuders auf derselben Stelle ein Turm gestanden habe, so wäre nicht ausgeschlossen, daß Dürer von einem seiner oberen Fenster aus das Blatt gezeichnet habe.

(2) Von Imhoff, a. a. O., S. 79.

(3) Über die beiden Blätter s. Wölfflin, a. a. O., S. 252 und Berthold Haendcke, Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers; Straßburg 1899, S. 36f. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 19).

(4) Klebs, a. a. O., S. 406.

(5) Vergl. auch den betreffenden Abschnitt in: Dürers Schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von K. Lange und F. Fuhse; Halle a. S. 1893, S. 273f.

(6) Befestigte Friedhofsanlagen waren in der Umgebung Nürnbergs Regel. Die bekannteste unter ihnen ist Kraftshof mit noch wohl erhaltenen Mauern und Türmen.

Digitized by Google

Das Blatt ist quadriert, offenbar damit es übertragen und wieder verwendet werden sollte. Wie Heinrich Wölfflin bemerkt, ist es „in der Zeichnung so sorgfältig durchgeführt und so durchaus bildmäßig geschlossen, daß man glauben möchte, es sei für den Kupferstich bestimmt gewesen. Es wäre das dann der erste reine Landschaftsstich“[1]). Zwar überwiegen auf ihm wohl im Zusammenhange mit der damaligen Natur- und Kunstanschauung, welche die Natur erst durch Menschenwerk der künstlerischen Darstellung würdig erscheinen ließ, noch die Baulichkeiten, aber doch sind es nicht monumentale Schöpfungen einer städtischen Architektur oder phantastische Erzeugnisse einer Künstlerlaune, sondern treue Nachbildungen schlichter Gebäude aus der ländlichen Umgebung seiner Vaterstadt. Diese künstlerische Wertung ländlicher Szenerie ist für Dürer charakteristisch[2]). Aber nicht lose und locker stehen die Gebäude auf dem Boden wie ein Spielzeug, das man hinstellt und versetzen kann, sondern sie sind „so einheitlich mit der sie umgebenden Natur verbunden, als wären sie gleich den Bergen, Bäumen und Büschen notwendig aus dem Boden emporgewachsen“[3]). Dürer war der erste, der wenigstens in seinen Handzeichnungen der Landschaft eine selbständige Bedeutung zuerkannte und sie zu einem besonderen Gegenstande seiner Darstellung machte, so daß ihm mit Recht der Ruhm gebührt, der Begründer der selbständigen Landschaftskunst zu sein, wenn er auch Landschaften als selbständige Gemälde nicht hinterlassen hat. Er hielt sich offenbar von diesem Schritte zurück, weil er auf Absatz seiner Bilder bedacht sein mußte, seiner Zeit aber der Sinn für die künstlerische Bedeutung der reinen Landschaft noch nicht aufgegangen war. Man legte damals noch auf die Staffage Wert[4]). Mit dem Stiche des Heroldsberger Blattes aber hätte sich Dürer über das herrschende Verlangen hinweggesetzt und seinem Volke das erste Kunstwerk rein landschaftlichen Charakters geschenkt.

(1) Wölfflin, a. a. O., S. 252.

(2) Kaemmerer, a. a. O., S. 86f.

(3) Moriz Thausing, Dürer, 2. Aufl.; Leipzig 1884, I, S. 125.

(4) Zucker, a. a. O., S. 19. Vergl. auch Max Friedländer, Albrecht Altdorfer; Leipzig 1891, S. 118f. (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XIII).

Digitized by Google

REZENSIONEN

WILHELM HAUSENSTEIN, Rokoko. Französische und deutsche Illustratoren des 18. Jahrhunderts. München 1912, Verlag R. Piper & Co. Klassische Illustratoren, Band VIII. 139 Seiten u. 89 Abbildungen.

Das Buch ist eine Geschichte der Rokokoillustration in Frankreich und Deutschland, oder richtiger gesagt, eine Geschichte der französischen und deutschen Illustratoren des 18. Jahrhunderts. Der Nachdruck liegt auf dem rein biographischen Teil, den Weg der reinen Stilanalyse hat der Verfasser, wie er im Vorwort sagt, absichtlich nicht betreten; für den Charakter des Buches wäre das auch nicht günstig gewesen. So ist es eine Sammlung von mehr oder minder gedrängten Biographien der Illustratoren, geschickt aufgebaut auf der Schilderung des interessanten, kulturhistorischen Hintergrundes. Die Biographien sind mit Witz erzählt, mit amüsanten Anekdötchen gespickt und mit geistreichen Pointen garniert. Vom Witz und von der Grazie des Rokoko steckt viel im Stile des Verfassers, wenn auch die oft allzu spitzen, mit einer Menge von Fremdwörtern und französischen Ausdrücken glänzenden Geistesblitze auf die Dauer ermüden. Jeder pointierte Satz ist ebenso richtig wie falsch.

Das Buch ist literarisch gut fundiert und wissenschaftlich gut brauchbar als die erste, kürzere Zusammenfassung des reichen Stoffes. Wo es noch an der Forschung fehlt, da läßt auch die Darstellung nach. Die deutsche Kunst kommt deswegen etwas schlecht weg, weil hier das Material noch nicht genügend bearbeitet ist. Erst wenn einmal tüchtige Spezialarbeiten vorhanden sind, die unter dem Wust der minderwertigen und guten Werke die richtige Auswahl zu treffen wissen, wird man auch die deutsche Rokokographik besser einschätzen. Gute Werke sind viele da, namentlich unter den Gelegenheitsdrucken, Thesenblättern, kleinen Radierungen bis herab zu den Heiligenbildern. Es ist meist volkstümliche Art, keine aristokratische Kost, aber es ist doch eine feine, graziöse Kunst. Unter den Werken, die nach und von Baumgartner, Khuen, Holzer, um nur einige Augsburger zu nennen, geschaffen worden sind, gibt es Blätter, die man sicher den guten Franzosen gleichsetzen darf. Ganz vorzüglich sind die Handzeichnungen. Aber die Sachen haben den einen Nachteil, sie sind zerstreut, in den öffentlichen Sammlungen nicht vollständig, und teilweise nur bei Privatsammlern vertreten. Eine systematische Sammlung und Sichtung würde da sicher viele Aufklärung bringen. Das war natürlich nicht Aufgabe des Verfassers, der mit seiner populären Schrift ganz andere Tendenzen verfolgt.

Die Illustrationen sind, wie bei den Werken des Verlages überhaupt, sehr gut.

Adolf Feulner.

Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini. Mit Übersetzung und Kommentar von Alois Riegl. Aus seinem Nachlasse herausgegeben v. Arthur Burda und Oskar Pollak. Wien 1912. Verlag von Anton Schroll & Co.

Wie die 1908 von Riegls Schülern veröffentlichte „Entstehung der Barockkunst in Rom" aus den Vorlesungen des verstorbenen Lehrers, so geht dies neue posthume Werk aus den Seminarübungen hervor, die Riegl 1908, angeregt durch die Berninimonographie Fraschettis, an der Hand der von Baldinucci verfaßten Vita des römischen Meisters, vorgenommen hat. So interessant es zunächst scheinen mag die Raisonnements eines Mannes wie Alois Riegl über ein Thema von solchem Range zu hören und so sehr man die Bemühungen der Herausgeber verstehen kann, so lassen sich doch nicht die Unzuträglichkeiten übersehen, die mit der Einführung derartiger illegitimer Geisteskinder in die Öffentlichkeit nun einmal verbunden sind. In den Betrachtungen Riegls über die Entstehung der Barockkunst war es in erster Linie die mangelhafte, abgerissene literarische Form, die die Lektüre erschwerte — das mag freilich den Herausgebern, die den Klang des gesprochenen Wortes unwillkürlich ergänzten, nicht so stark zum Bewußtsein gekommen sein. Im übrigen bot das historisch-ästhetische Raisonnement Riegls, so oft es sich auch in klügelnde Spekulationen verlor, doch so viele Anregungen, daß man wohl über die unglückliche Form und — außerdem — über manche öde und unbedeutende Partie hinwegsehen durfte.

Bei dem neuen Berninibande stellt sich die Bilanz m. E. noch weniger günstig. Zunächst hat es seine großen Bedenken ein Manuskript zu veröffentlichen, das zu früheren Forschungen über das gleiche Thema nichts Neues an Tatsächlichem hinzufügt und auch die mannigfachen Mängel des Vorgängers (Fraschetti) trotz gelegentlicher Opposition nicht entscheidend verbessert. R. konnte eben, wie das Vorwort bemerkt, „keine neuen Quellen-

Digitized by Google

studien anstellen", sei es nun solche, die sich mit den primären Quellen, also den Kunstwerken selber, sei es solche, die sich mit dem Urkundenmaterial über den Künstler beschäftigen. Aber, sagt das Vorwort gleich darauf, „die Forschung über die Barockkunst ist heute noch so problematisch und auf so ungewisser Grundlage, daß jeder feste Anhaltspunkt, besonders wenn er von einem Geiste vom Schlage Riegls herstammt, einer dankbaren Aufnahme gewiß sein darf". Merkwürdig, dieses „besonders wenn"! Als ob neue Anhaltspunkte bei einer problematischen Materie nicht an sich ihren ganz bestimmten Wert besäßen, einfach dem Gewichte des Tatsächlichen nach und ohne alle Rücksicht darauf, ob wir sie „einem Geiste vom Schlage Riegls" oder sonst wem verdanken. Und noch merkwürdiger dies Werlegen auf neue Anhaltspunkte, nachdem man gerade vorher betont hat, daß Riegl „keine neuen Quellenstudien anstellen konnte"! Neue Anhaltspunkte auf einem Gebiet, wo die Grundlagen noch ungewiß sind, ohne neue Quellenstudien — das verstehe wer's vermag. Sollte der Verfasser des Vorwortes die Begriffe Forschung und Raisonnement verwechseln oder prinzipiell gleichsetzen wollen? Man muß es wohl annehmen, und ist so gezwungen zu sagen, daß ein Raisonnement wie das Riegls, das ohne eine selbstgeschaffene kritische Grundlage doch überall nach inneren Zusammenhängen sucht, künftigen Forschern vielleicht diese oder jene Anregung, niemals aber einen festen Anhaltspunkt bieten wird. Mir scheint im Gegenteil die Gefahr nahezuliegen, daß falsche gedankliche Verbindungen entstehen und, durch die Autorität Riegls gedeckt, in Zukunft die Unsicherheit des Tatsächlichen noch vermehren.

Sieht man von diesem Nachteil ab, so muß man jedenfalls anerkennen, daß Riegl genug des Zutreffenden oder zumindest Fördernden über Bernini sagt, um dem kritischen Leser die Lektüre lohnend erscheinen zu lassen. Das Ganze in einem Tage zu bewältigen wird sicher nur einem literarischen Straußenmagen gelingen; außer dem unverdaulichen Stil stören nicht weniger die zahlreichen für eine hoffnungsvolle heranwachsende Jugend berechneten Stellen, die sich nur mit der ursprünglichen Bestimmung des Manuskriptes entschuldigen lassen und endlich die völlig unbuchmäßige Einschiebung der zu kommentierenden Stellen aus Baldinuccis Vita. Dafür sind natürlich die Herausgeber nicht im besonderen verantwortlich zu machen, da wirklich zweckmäßige Änderungen nicht ohne willkürliche Eingriffe möglich gewesen wären. Doch hätte es sich m. E. empfohlen, die Übersetzungen der einzelnen Textstücke aus Baldinucci einfach wegzulassen, um so mehr als die Rieglsche Übertragung, die ja nur einem unmittelbaren pädagogischen Zwecke diente, nicht vollständig ist und doch nur eine vollständige Version von Wert gewesen wäre. Wie die Vita Baldinuccis jetzt vorliegt, vollständig im italienischen Text und unvollständig in der Übersetzung, ist sie eine unglückliche Halbheit.

Auch die Anmerkungen, die in Kürze die seitherigen Forschungsresultate nachtragen wollen, um den Rieglschen Text weniger veraltet erscheinen zu lassen, sind ein Kompromiß, der niemandem dienen kann. Demjenigen, der die Materie genauer kennt, kommen sie unzulänglich und teilweise arg einseitig vor. M. E. wäre es hier das Gegebene gewesen, sich darauf zu beschränken, einige arge tatsächliche Irrtümer Riegls zu verbessern und nicht das viele Anfechtbare in dem gegebenen Text durch Weiteres von fraglicher Richtigkeit zu vermehren. Dem Referenten, dessen Meinungen in diesen Anmerkungen ein paar Male der Ehre polemischer Erörterungen teilhaftig werden, könnte es freilich gefallen die Gelegenheit zu benutzen und verschiedene der betr. Fragen von seinem Standpunkt aus zu beleuchten. Gemahnten nur diese Anmerkungen mit ihrer rätselhaft andeutenden Sprache nicht so bedenklich an das delphische Orakel, dessen banal klingenden, in Wahrheit dennoch abgrundlichen Sprüchen kein wahrhaft Weiser zu widersprechen wagen würde. Aber Scherz beiseite: diese Anmerkungen in dieser apodiktischen Kürze sind nicht nur vom literarischen, sondern auch vom wissenschaftlichen Standpunkt aus eine wenig glückliche Idee; ihr Verfasser vertut darin nutzlos einiges Wertvolle, das er über Bernini als Architekten allem Anscheine nach sagen könnte. Die Ansichten des Referenten sind von den an jener Stelle geäußerten allerdings teilweise recht verschieden; um so mehr bedauert er lediglich einer allerdings sehr sicher geäußerten Überzeugung, aber keinen faßbaren Gründen gegenüberzustehen.

Bei aller Sympathie für die pietätvolle Absicht der Herausgeber kann ich ein offenes Geständnis nicht unterdrücken: die Herausgeber würden der Wissenschaft und dem Andenken Riegls m. E. einen einwandfreieren Dienst als durch die Veröffentlichung dieses „Bernini" leisten, wenn sie angesichts etwaiger Kolleg- oder Seminarausarbeitungen, die sie sonst noch im Nachlasse ihres Lehrers finden sollten, Beherrschung üben wollten. Die faktische Bedeutung mancher feinen Bemerkung Riegls über Bernini kann für den Ferner-

Digitized by Google

stehenden doch nicht die Tatsache verdecken, daß wieder eine Monographie über einen bedeutenden Gegenstand erschienen ist, die, in trivialen Worten gesagt, den berechtigten Ansprüchen in keiner Weise genügt. Der Forschung wird mit allen halben Leistungen ein höchst zweifelhafter Gefallen getan, mag es sich nun um halbreife Dissertationen von Anfängern handeln oder um nicht voll legitime Werke namhafter Forscher, die der Deckmantel des berühmten Autors allein doch auch nicht entschuldigt. Riegl selber wäre wohl der letzte, der nicht die Gefahr für seinen eigenen Namen und die großen Unzuträglichkeiten für die künftige selbständige Forschung auf dem gleichen Gebiete erkennen würde. Hermann Voss.

MAX VON BOEHN, Lorenzo Bernini, seine Zeit, sein Leben, sein Werk. Mit 84 Abbildungen, darunter 6 Tonbildern. Verlag von Velhagen & Klasing, 1912. Künstlermonographien, hrsg. von H. Knackfuss. Band 105.

Die Liste der bisher erschienenen Knackfuss-Monographien enthält an Arbeiten über italienische Kunst zehn über Künstler der Frührenaissance u. zw. Fra Angelico, Donatello, die Robbias, Verrocchio, Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Pinturicchio, Mantegna und Bellini; neun über Künstler der klassischen Zeit, u. zw. die drei Großmeister Leonardo, Michelangelo und Raffael, ferner Andrea del Sarto und Correggio, schließlich die Venetianer Giorgione mit Palma Vecchio, Tizian, Tintoretto, Veronese, zu denen aus dem 18. Jahrhundert noch Tiepolo kommt; aus dem Trecento ist Giotto behandelt, aus der Zeit des Klassizismus Canova. Erst der 100. Band brachte eine Monographie über einen Künstler des Seicento, bezeichnenderweise über Guido Reni, mit dessen Namen noch immer irgendwie die Vorstellung eines silbernen Zeitalters in der italienischen „Verfallskunst" verknüpft ist.

Der Verfasser der Renimonographie hat nun im 105. Band den eigentlichen Hauptmeister des Seicento behandelt. Da die Serie dieser Künstlermonographien seit jeher, wie schon die Auswahl zeigt, sich vorzüglich an das gebildete Laienpublikum wandte, ist es natürlich, daß sie ihre Aufgabe nicht darin sah, neue Forschungen zu bieten, sondern bereits Erhärtetes und wissenschaftlich Formuliertes in anregender Form an der Hand von guten Abbildungen zusammenzufassen. Dabei zeigte sie in ihrer Auswahl aber eben auch den Niederschlag der in der Kunstwissenschaft herrschenden Gesinnungen. Daß diese als ein Element der allgemeinen geistigen Evolution einer Entwicklung unterliegen ist eine nicht ungewöhnliche Erkenntnis, die aber heute meist dahin banalisiert wird, daß man auch hier von einer Mode spricht — ein fatales Wort, von jenen störrischen öffentlichen und geheimen Doktrinären und Pedanten in Umlauf gebalten, die sich auch in der Kunst noch immer an absolute Maßstäbe wie an einen letzten Strohhalm klammern, kurz ein Wort, das ein gewissenhafter Historiker, außer im Verkehr mit dem Schneider, überhaupt nie in den Mund nehmen sollte.

Der Niederschlag einer solchen neuen Gesinnung und ein Zeichen ihres Sieges ist es, wenn Bernini, den noch vor einem Menschenalter ein „Freund reiner Kunstgestaltung", der ihn und seine Kunst allerdings besser kannte und verstand als mancher seiner heutigen Bewunderer, am liebsten aus der Kunstgeschichte ausgeschaltet hätte — wenn Bernini eine Darstellung innerhalb dieser Serie erhält, noch dazu eine, die ohne klassizistische Rückfälle dem Künstler und seinem Werke gerecht wird, ja ihn mit ehrlicher Begeisterung darstellt. Dies muß um so anerkennender hervorgehoben werden, als andere Biographen der letzten Zeit trotz ihrer Emphase für das Thema doch immer wieder in die alten Vorwürfe verfallen, wie z. B. Reymond, dessen anregender Essay vom Verfasser nicht benützt wurde, ebenso wie die Artikel desselben Autors in der Gazette des beaux arts, durch welche das Oeuvre Berninis in Paris um drei neue Werke bereichert worden ist[1]).

Im übrigen fordert gerade Reymonds Monographie einen Vergleich mit der vorliegenden heraus. Beide stimmen in der populärwissenschaftlichen Absicht miteinander überein. Für deren Durchführung gibt es verschiedene Möglichkeiten, bei denen aber stets der Verzicht auf jede Art kunstarchäologischer Erörterung die richtige Voraussetzung ist. Alle noch einer wissenschaftlichen Diskussion unterliegenden Tatsachen sollen möglichst ausgeschaltet sein und dem Leser an Daten nur das einwandfrei Gesicherte geboten werden. Dieser Grundsatz wird in der Tat von beiden Autoren befolgt. Sonst stehen die zwei Monographien in einem strikten Gegensatz, in dem man beinahe den Gegensatz zweier Nationen sehen möchte. Reymond geht von den Kunstwerken aus, durch deren Analysen sich wie von selbst die Darstellung der künstlerischen Gesamtentwicklung Berninis ergibt. Die klare Selbstverständlichkeit der Anlage, die einheitliche, oft ans Oberflächliche

(1) Auch der kürzlich aus dem Nachlaß Alois Riegls von Burda und O. Pollak herausgegebene Kommentar zu Baldinuccis Vita des Bernini ist vom Autor noch nicht verwertet worden.

Digitized by Google

streifende, stets elegante Diktion tragen den Stempel romanischen Geistes. Ein deutsches Buch hat immer etwas von einer Rumpelkammer. Man stößt darin auf Dinge, die gar nicht hineingehören, die einem aber trotzdem Spaß machen können.

Die kulturhistorische Richtung in der kunsthistorischen Darstellung, welche darauf ausgeht nicht nur die Geistigkeit, sondern auch die Materialität des Milieus eines künstlerischen Individuums zu zeigen, hat den Deutschen immer besonders zugesagt. Das klassische Beispiel für die praktisch-wissenschaftliche Durchführung der Milieutheorie in der Kunstgeschichte sind die Schriften Karl Justis, der es bei einer souveränen inneren Beherrschung des Stoffes tatsächlich verstanden hat, in seinem „Velasquez" und noch mehr in seinem „Winckelmann" die Zeit, der sein Heros entsprossen ist, und ihren Geist in der ganzen Breite und Fülle ihres Wesens darzustellen. Trotzdem wird es im „Velasquez" manchem als ein Mangel erscheinen, daß der Autor die eigentliche Entstehung der Kunst des Velasquez und ihre Ableitung von ihren künstlerischen Ahnen vernachlässigt hat zugunsten der Darstellung ihres Werdens aus den allgemeinen geistigen und kulturellen Bedingungen der Zeit. Der Künstler Velasquez hat bei Justi nichts von der wundermäßigen Singularität und Unvermitteltheit verloren, durch die er seit jeher ein Rätsel der Kunstgeschichte gewesen ist.

Bei der neuen Bernini-Monographie liegt die Sache natürlich noch etwas anders. Es ist vielleicht ganz amüsant zu lesen, warum es den Damen unter Innocenz XI. verboten war, dekolletierte Hemden zu tragen, wieviel Kokotten es in Rom im 17. Jahrhundert gab, wieviel Morde in derselben ewigen Stadt in einer gewissen Zeit vorkamen — für unsere Zwecke genügt es aber eigentlich zu wissen, daß unser Künstler keinem dieser 180 Morde pro Woche zum Opfer fiel. Die Kunstgeschichte glaubt heute nicht mehr an die Bedeutung dieser banalen Tatsachen für das Verständnis einer Zeit und ihres Geistes, geschweige für das ihrer Kunst. Sie wird solange nicht daran glauben, bis ihr nicht einwandfrei nachgewiesen ist, in welcher Weise etwa die Tatsache, daß an der Mittagstafel des Kardinals X. Y. Z. täglich 250 Fasanen verzehrt wurden, die Entwicklung der Kunst oder des Künstlers beeinflußt haben soll.

Dieses Überwuchern des Kulturhistorisch-Anekdotischen, das fast ein Drittel des gesamten Buches einnimmt, ist allerdings durch den Titel z. T. gerechtfertigt. Als sachkundige Schilderung des Ambiente wäre es in einer populären Monographie vielleicht am Platz, umsomehr als der Verfasser dabei auch die den bildenden Künsten analoge Entwicklung der Musik und Dichtkunst hier in den Kreis seiner Betrachtung zieht, wenn es eben nicht auf Kosten alles dessen ginge, was für das Verständnis der künstlerischen Persönlichkeit Berninis ungleich wichtiger ist. So erfährt der Leser kaum etwas über Berninis Verhältnis zu den von Michelangelo aufgeworfenen Problemen der Skulptur, der Name Correggios kommt im ganzen Buch nicht vor, die gleichzeitige Entwicklung der Malerei in Rom — Caravaggio, die Bolognesen, Pietro da Cortona und sein Dekorationsstil, Nicolas Poussin und sein Klassizismus etc. bleibt unbeachtet. So behält die Gestalt Berninis, trotz des Hinweises auf die Herkunft seines Stils, etwas Zusammenhangsloses, während sie in Wirklichkeit das letzte Resultat einer jahrhundertelangen konsequenten Entwicklung ist, etwas, das dem Leser auch in populärer Form leichter begreiflich zu machen wäre als man denkt. Man müßte ihm bloß zeigen, wie die Entwicklungsreihen fast aller kirchlichen Dekorationstypen — Altar, Grabmal, Epitaph, Nischenfigur — durch Bernini aufgegriffen, umgestaltet und vollendet wurden. Schon mit seinen ersten Grabmalbüsten, wie die in der Monographie leider sehr flüchtig und erst gegen Schluß erwähnten der Kardinäle Bellarmin und Montoya (abgesehen von der gar nicht erwähnten des Kardinals Delfino in Murano und der erst voriges Jahr entdeckten des Kardinals Ginnasi, die es alle mehr verdient hätten abgebildet zu werden, als die mir trotz Baldinuccis Zeugnis immer nicht ganz glaubhafte „Anima beata" und „condannata"), — schon mit diesen von den Konventionen des Cinquecento noch nicht ganz freien Werken zieht Bernini das fertige Resultat aus einem jahrzehntelangen Mühen, von dem einige hundert anonymer Porträtbüsten in den Kirchen Roms aus der Zeit von 1550—1620 zeugen, findet, was drei Generationen suchten, und schafft einen neuen naturalistischen Porträtstil, mit dem für ganz Europa eine neue Entwicklung beginnt, in der Bernini selbst noch ein gewichtiges Wort mitsprechen wird. Ein anderes, schon mit dem 14. Jahrhundert beginnendes Problem der Skulptur, dem Bernini eine endgültige Lösung gibt, ist das der sitzenden Papststatue (die Erwähnung der Statue Urbans VIII. auf dem Kapitol habe ich überhaupt vermißt) usf.

Der Berichtigung wert ist bloß die Datierung der Daphnegruppe, die, nach dem Vorgang anderer Forscher, um 1625 nach der Proserpinagruppe angesetzt ist, während sie tatsächlich um 1621, also vor der Proserpinagruppe, geschaffen wurde

Digitized by Google

und sich auch nur so in die Entwicklung einreihen läßt.[1])

Nur das Beste ist von den musterhaften Abbildungen und besonders den schönen Tondrucken zu sagen. Ebenso zu loben ist der hübsche Gedanke, die Reihe der Abbildungen durch Einführung der Architekturstiche aus dem „Nuovo Teatro" des Rossi zu beleben.

Die gewissenhafte, lehrreiche und wie hervorgehoben zu werden verdient, trotz mancher Krausheiten, ausgezeichnet geschriebene Monographie, wird ihr Ziel, die neue, von der Wissenschaft eroberte, nicht bloß objektive Erkenntnis, sondern auch subjektive Wertung der vielgestaltigen Kunst Berninis dem gebildeten Laienpublikum zu vermitteln, ohne Zweifel in vollem Maße erreichen, schon kraft der erfrischenden, jedem dickköpfigen Kunstrichtertum abgeneigten Freude und Begeisterung für ihren glänzenden Stoff. Sie wird dazu beitragen, daß der klassizistische Dogmatismus nun auch dem verbildeten Touristen ausgetrieben wird, den man noch heute täglich mit naseweisen Aussprüchen vor Sankt Peter stehn sieht. Für die Wissenschaft aber scheint mir mit dieser Monographie der „Fall Bernini", wenn man so sagen kann, mit einer vollkommenen Rehabilitierung abgeschlossen. Genug verteidigt, gerettet, bewundert! Nun ist es an der Zeit, Bernini und sein Werk endlich auch allen Ernstes zu erforschen.

Georg Sobotka.

M. S. WATTS, George Frederick Watts, The Annals of an Artist's Life. Drei Bände, von denen der dritte Watts' Schriften enthält; zusammen 1010 S. mit 39 Taf. Verlag Macmillan & Co., London 1912. Preis 31 1/2 Schilling gebunden.

Einige Jahre nach Watts Tode im Jahre 1904 wollte eine Anzahl seiner Freunde und Bewunderer ihm ein Denkmal aus Erz oder Stein setzen. Da wurde bekannt, daß er selber mit einer Art Schrecken von einer solchen Möglichkeit gesprochen und der Meinung recht deutlich Ausdruck gegeben hatte, daß erst nach Jahrhunderten an ein solches gedacht werden sollte, falls dann seine Werke noch lebendig zu den Menschen sprächen. Nun aber hat seine Gattin, die er in seinem Alter noch heimgeführt hatte, weil er ihrer „bedürfe", ihm ein Denkmal der Liebe und der Bewunderung gesetzt, indem sie aus Briefen und Reminiszenzen sein Jugend- und Mannesalter, aus eigenem Zusammenleben mit ihm sein späteres Alter dargestellt hat, und diesen Darstellungen einen Band seiner zum Teil hier erstmals veröffentlichten Schriften und Aussprüche über Kunst- und Lebensfragen hat folgen lassen.

Mrs. Watts ist keine „vom Bau". Das merkt man der Architektonik und dem Arrangement dieser „Annalen" wohl an, die denn auch zu keiner vollkommenen und kunstgerechten „Biographie" zusammengeschweißt sind. Aber gerade dieser Umstand läßt sie, sobald ihr eigenes Erleben mit Watts beginnt, in schlichter Herzlichkeit ungesucht die rechten Worte finden, so daß es einen großen Genuß gewährt den zweiten Band ihrer Annalen zu lesen und durch ihn in das Wesen dieses malenden Propheten einzudringen. Man lese nur z. B. die folgende Stelle, und man wird erkennen, wie sehr ein lebendiges Herz einem bloßen schriftstellerischem „Können" überlegen ist: „... Und so kam es, daß ihm allmählich die Erkenntnis aufging, daß die Gesellschaft und die sorgende Hand einer Frau den Weg, der noch vor ihm lag, vielleicht etwas weniger einsam gestalten könnten, und früh im Juli (1886) sagte er mir, er bedürfe meiner. Nichts, was nicht ganz schlicht und der Stunde angemessen war, wurde gesprochen. Er schrieb mir dann nur noch: „Ich möchte, daß Du weißt, daß ich für Dich die höchste und zartfühlendste Achtung hege und der Art Deines Wesens das vollkommenste Vertrauen entgegenbringe."

Und wahrlich, gar selten wird ein großer Mann eine solche Lebenskameradin gefunden haben, die ihm liebend und sorgend zur Seite stand und zugleich seinem künstlerischen und ethischen Wollen so ganz zu folgen vermochte. Während, was ja nur recht ist, die Figur des Malerpropheten in deutlichen Zügen, wenn auch, wie Mrs. Watts selber betont, absichtlich etwas einseitig gesehen — eben als der Malerprophet — aus dem Gesamtbilde hervorschaut und ihr Zusammenleben mit ihm, namentlich auch auf den verschiedenen Reisen, wie in zarter, behutsamer Aquarelltechnik geschildert wird, bleiben die zahlreichen, das Buch durchziehenden Persönlichkeiten — die Freunde und Freundinnen des innerlichst einsamen und doch so herzlich von vielen geliebten und als Heiligen verehrten Mannes — oft nur vage Schatten, die auftauchen und wieder verschwinden, weil der Verfasserin offenbar die Fähigkeit abgeht, gerade das charakteristisch Individuelle der einzelnen Figuren wie im Fluge zu erhaschen und etwa in

(1) Die zur falschen Datierung verleitende Zahlung von 1625 ist, wie neuerdings betont wurde (Riegl, Bernini, pag. 73, Anm.) eine Restzahlung, die für die Datierung immer nur einen terminus ante quem geben kann.

Digitized by Google

einer Bewegung, einem kleinen Worte festzuhalten und zum Leben zu bringen. Doch da und dort gelingt ihr auch dieses wohl Allerschwerste, in dem ein Biograph zum schaffenden Künstler wird, z. B. bei dem Reichseroberer Cecil Rhodes, für dessen Grabdenkmal Watts große, viele Jahre hindurch immer wieder vorgenommene gewaltige Reiterstatue der „Physical Energy" bestimmt wurde. An ihr arbeitete Watts noch in den letzten Wochen seines Lebens. In ihr, der physischen Energie, die freilich von einem großen, aus der Seele geborenen, wie von Kräften des All stammenden Willen gelenkt wird (wie sie selber in Jünglingsgestalt das mächtige Roß lenkt), sah er, der leiblich hinfällige Greis von 87 Jahren noch das Ideal der Menschheit, wie es ihm stets in dem Parthenonfries des Phidias erschienen war.

Eines besonders tritt aus diesen Annalen, über denen es wie ein wehmütiger Hauch schwebt, mit schmerzlicher Klarheit hervor: das stete Gefühl, das in Watts lebte und ihn oft schwer bedrückte, ein großer Woller aber nur ein kleiner Könner zu sein. Er selber wußte nur zu sehr, wieviel gerade seinen Werken, an denen ihm am meisten lag, zur Vollendung fehlte. Woran das lag? Nicht so sehr an dem großen Wollen und an der an diesem gemessen kleinen Gabe — denn sie war groß, groß im Menschlichen und auch groß im Künstlerischen — als vielmehr an dem neuen Wollen in einer Zeit, in der er gleichsam erst die Fundamente für das, was er wollte und was ihm vorschwebte, legen mußte. Absichtlich und voller Bewußtheit opferte er öfters seinem großen, von ihm als Pflicht empfundenen Wollen, was der naive Künstler nimmer getan hätte. Es ging ihm da ähnlich wie Wagner, der im „Ring" seine Musik Mittel zum Zweck sein ließ. Watts deshalb das echt Künstlerische absprechen zu wollen, würde sehr unrecht, sehr eng, sehr, ich möchte sagen, unmenschlich sein. Denn für ihn war die Kunst wie das große Banner, das der Menschheit auf ihrem schweren Wege voranweht, ihr den Pfad aufwärts zu weisen. Es ist wahr, daß er in seinen symbolischen Bildern die Farbe nur noch als verstärkendes Moment benützt (weshalb diese Bilder in einer Schwarzweißreproduktion oft günstiger als im Original wirken), daß er in ihnen von keinem malerischen Erlebnis ausgeht (in anderen Bildern doch wohl!), trotzdem aber weisen auch sie der künstlerischen Qualitäten genug auf, um sie auch als „reine" Kunstwerke gelten zu lassen, denn auch sie, auch das zeigen diese Annalen für den, der es bisher nicht gefühlt, entstiegen den Tiefen schöpferischen Geistes, sind letzten Grundes nicht Produkte des bewußten Wollens eines Predigers, der eine neue Biblia pauperum im Schweiße seines Angesichtes schafft (wiewohl bewußtes Wollen des Propheten an ihrer Ausgestaltung natürlich stärksten, und freilich nicht immer günstigen Anteil hatte). Diese Gebilde, so liest man in den Annalen, entstanden vielmehr so: zunächst kam es wie ein dunkles, drängendes Ahnen über ihn, als müßte seine Seele sich von einer Last befreien: die Stunde des geistig-künstlerischen Gebärens nahte mit all ihrer süßen aber furchtbaren Qual, nachdem der göttliche Funke alles, was als geistige Nahrung aufgesaugt und im Innern verarbeitet war, zum Eigenleben befruchtet hatte. In solch selig-unseliger Stimmung sah nun Watts — und das allein schon beweist sein Künstlertum — große, erhabene Linien, noch in dunklen Verschlingungen, vor seinem geistigen Auge auftauchen. Diese kosmischen Linien, die ihm gleichsam einen Einblick ins All, in die ewige Wahrheit gewährten, verdichteten sich allmählich zu Gestalten, denen er dann die konkrete Form gab. Er mag sie seinen schwächeren Mitmenschen zuliebe oft überdeutlich ausgearbeitet haben, also daß ihre Urheimat fast nicht mehr kenntlich ward, statt seiner bloßen eingeborenen Künstlerkraft zu vertrauen. Das aber berechtigt nicht, seine Bedeutung und Größe als Künstler zu leugnen, und als Mann stempelt es ihn zu einem der wenigen ganz Großen, die in einer äußerlichen Zeit mit der ihnen verliehenen Stimme die stete Warnung ertönen ließen: „Eins tut not".

Washburn-Freund.

OTTO LAUFFER, Hamburg. Band 29 der Stätten der Kultur. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1913.

Die Bedeutung von Brinckmann und Lichtwark für die Hamburger Kultur kann gar nicht überschätzt werden von dem, der darunter Erforschung künstlerischer Vergangenheit und Schaffung neuer künstlerischer Grundlagen versteht. Und wer da weiß, wie eifrig und zielbewußt Otto Lauffer als Leiter des Museums für Hamburgische Geschichte diese Bestrebungen auf mehr reinhistorischem Gebiete abzurunden bestrebt ist, wird sich nicht wundern, daß er uns heute ein gutes Buch über die Entwicklung Hamburgs geschrieben hat.

Eine Arbeit über eine bürgerliche Handelsstadt wird immer ein anderes Gesicht haben, wie eine solche etwa über eine höfische Metropole wie Dresden. Hamburgs Kulturaufgabe beruht mehr

Digitized by Google

auf dem Vermitteln fremder Kulturströme, auf dem Schaffen von wirtschaftlichen Werten — der Trieb und die Begabung, solche Werte in der nur ideell rentablen Kunst anzulegen, diese Begabung in ihrer leichten Verständlichkeit fehlte. Das Erworbene wurde zu schwer gewertet, weil man berechnete, wie mühevoll es erworben. Den Fürstenhöfen aber, die es ohne Selbsteinsetzung einfach aus dem Lande aufsogen, war diese leichte Hand natürlich. Zur Kunstpflege war Hamburg auch wohl stets zu demokratisch. Kennt man eine Familie, die geschlechterlang sich als Maecene gefühlt und ihre Ehre in diesem Namen gesehen? Wohl taucht solche Neigung einmal auf, aber immer wieder kehren die Söhne zum Kontor allein zurück. Und das ist gut gewesen für die Börse. Die alten Familen ständen heute vielleicht nicht so fest da. Doch der, der über nüchterne Rechnung und Familiengesundheit hinweg als Ertrag wirtschaftlicher Stärke mehr verlangt als Förderung der realen Güter des Lebens, der unverlierbare Werte hierauf gebaut sehen will — weiß, daß wir von Hamburg noch vieles hoffend verlangen dürfen, daß alles, was dort am Elbstrom geblüht, nur schwach und klein war gegenüber dem, was uns die Zukunft bringen wird und muß. Hamburgs Börse und Hamburgs Hafen sind für Deutschland starke Unentbehrlichkeiten — eine Hamburger Kultur könnte heute mehr denn je in früheren Jahrhunderten zum Leitstern Niederdeutschlands werden.

Für diese Aufgabe haben das Hamburger Gewissen geweckt sowohl Brinckmann wie Lichtwark, und Lauffers Werk muß hier eingereiht werden: Nicht nur die glänzende Gegenwart verpflichtet Hamburg, auch die Vergangenheit tut es.

Mehr noch wie in den uns erhaltenen Denkmälern liegt Hamburgs Bedeutung für Niederdeutschland in den immer wieder von ihm ausstrahlenden Anregungen. Von einer ungebrochenen Kunsttradition kann hier niemals die Rede sein. Man hat mehr das Bild des Ansichziehens starker Individuen, die dann für eine Frist den Himmel hell erglühen machen. Ein Versinken und ein Neuaufflammen, oft auf ganz anderem Felde. — Das 13. Jahrhundert bringt die geistlichen Miniaturen, das 14. die umfangreichen Kirchenbauten, das 15. die beiden Großen Bertram und Francke, in denen wir die ganze Seele Niederdeutschlands fühlen, dann die Bornemann-Sippe mit Hinrich Funghoff und Absalom Stumme, deren individuelle Umzeichnung noch der Forschung vorbehalten bleibt. — Niemals stärker wie in den Tagen der Reformation macht sich für die Hamburger Kunst das Fehlen eines Kulturmittelpunktes, wie es ein Hof ist, schmerzlich bemerkbar: die Organisationsarbeit der Reformation unter einem Bugenhagen und Aepinus nimmt alle Kräfte in Anspruch. Die Gelehrtenschule des Johanneums und das Akademische Gymnasium (1613) sind die Ergebnisse. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts setzt dann der starke Einschlag der Holländer mit seiner Wirkung ein. Als Bildwirker, Töpfer, Bronzegießer und Goldschmiede (Jakob Mores, Vater und Sohn). Die Malerei ist seit Ende des 15. Jahrhunderts niederländisch, mit Unterbrechung durch eine Chranach-Episode. Über die Kindt, Elliger Luhn, Waterloo, Jakobs ragt im 17. Jahrhundert Matthias Scheits, wirklich einmal ein Hamburger Kind, ein Wouwerman-Schüler, der durch seine Lüneburger Bibel mehr noch als durch seine Sittenbilder auf Kunst und Kunstgewerbe Niederdeutschlands eingewirkt hat. — Das 18. ist das wahre Hamburger Jahrhundert, in dem die Stadt ihre Stellung als Vorort deutschen Bürgertums zu fühlen begann. Eine Wohnungskultur brach sich Bahn, deren prächtigste Erzeugnisse wohl die blauweißen Öfen sind. Die Malerei der Denner und van der Smissen beschränkte sich auf das Bildnis. Den Turmbauten Marquards aus dem 17. Jahrhundert reiht jetzt Ernst Georg Sonnin seine Michaeliskirche an. Doch die bildenden Künste traten zurück gegenüber den Wirkungen der Wissenschaft, der Dichtkunst (Wernicke, Brockes, Hagedorn, Matthias Claudius, Klopstock), der Oper- und Kirchenmusik und schließlich des Theaters. Lessings „Hamburgische Dramaturgie" ist ein Ehrenname, und seine „Minna von Barnhelm" sah hier zum erstenmal das Licht der Rampen.

Was reiht dem nun das 19. Jahrhundert an? Wohl ringen sich noch Talente empor, wie Runge und Oldach. Mehr, viel mehr aber hat das Jahrhundert vernichtet. Schon am Ausgang des 18. Jahrhunderts hatte man in großen Auktionen öffentliches und privates Kunstgut verschleudert, der härteste Beweis, daß von einer Kunstkultur gar nicht die Rede sein konnte. Und 1842 machte der große Brand einen Strich durch alles, was an Ererbtem noch geblieben war.

Vergessen wir es nie: Hamburg kam auf das Triumvirat seiner Museumsmänner im Grunde als tabula rasa. Sie erst schufen und bauten es wieder in die Jahrhunderte zurück. Daher haben auch für keine Stadt die Sammlungen eine gleiche Bedeutung. In ihnen ruht Hamburgs Geschichte.

Lauffers Buch ist trefflich klar, sowohl im Aufbau wie in der Sprache. Mit warmem Sinn

Digitized by Google

und offnem Auge für alle Fäden, die hier zusammenlaufen, auch solche, die oft einem Museumsleiter fremd zu sein pflegen. Bei manchen Perioden, wie dem 18. Jahrhundert, verweilte man gern noch eingehender, doch der Raum des Buches erlaubte es nicht. Auch Brinckmanns und Lichtwarks Gestalt sähe man gern eindringlicher umrissen, wie überhaupt den Charakter des Hamburgers etwas nahe gebracht, aus dem sich dann doch manches Geschilderte selbst erklärt hätte. Willkommen besonders für die Geschichte der äußeren Entwicklung und der Befestigung der Stadt wäre die Beigabe einiger Planzeichnungen oder eines der Stiche des 17. Jahrhunderts gewesen.

Doch über diese geringen Wünsche hinweg — das kleine, tüchtige Buch zeigt, wie sehr man Hamburg zu dem Leiter seiner dritten Sammlung beglückwünschen kann. Wilh. Lesenberg.

ADOLF PHILIPPI, Der Begriff der Renaissance. Daten zu seiner Geschichte. VIII und 174 Seiten. Mit 24 Bildertafeln. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1912.

Die gegenwärtige Verwirrung über den Begriff der Renaissance ist, dank erfolgreicher Grenzberichtigungen da zum Mittelalter, dort zum Barock u. a., so groß geworden, daß seine grundsätzlichen Bestreiter bereits am Worte sein dürften. Diese kundige und elegante Zusammenfassung seines Ursprungs und wissenschaftlichen Aufkommens scheint nicht übel Lust zu haben, ihn historisch einzusargen. Ich möchte hierzu gleich folgendes bemerken: Der Begriff der Renaissance ist ausschließlich literarischen Ursprungs („renatae literae") mit spezifisch klassisch-philologischen Interessen und Bezügen („renata urbs" bei Livius u. a.). Die nationalbiblischen (puritanischen) Bezüge von der Wiedergeburt, die man heute von dem, allerdings aus ihm herausgewachsenen, aber gegensätzlichen, Reformationsbegriff auf ihn anzuwenden versucht, widersprechen gerade seinem spezifisch klassisch-humanistischen (bzw. antik-katholischen) Ideal. Auf die bildende Kunst ist der Renaissancebegriff von Anbeginn (Filarete, Gauricus, Ghiberti) nur im engsten Anschluß und direkten Hinweis auf den literarischen angewandt worden. Von dem antiken Boden der Kultur des Abendlandes, Italien und seiner „urbs orbis", Rom, ist er nicht abzutrennen.

Gleichwohl lautet er französisch und ist von Deutschland aus, durch Burckhardt, aus einem literarisch-kunsthistorischen zu einem allgemein kulturhistorischen erhoben worden. Es ist das Verdienst des vorliegenden Buches, dieser eigentümlichen Komplikation nachgegangen zu sein. Es gelangt zu dem Ergebnis, daß ein Zusammenhang in ihr besteht. Den Franzosen liegt infolge der speziell politischen Einführung der literarisch-künstlerischen Renaissance durch Franz I. die allgemeine historische Auffassung dieser Geistesbewegung besonders nahe. Durch Voltaire bereits populär, durch Architekturhistoriker wie d'Agincourt schon um 1800 mit dem Titel „renaissance" (Vasaris „rinascita") ausgestattet, hat sie vornehmlich der französische Italiener Sismondi politisch-historisch („renaissance de la liberté") auf sein Stammesvaterland zurückgeführt. Der Feuilletonhistoriker Michelet (1855) aber hat sie eigentlich im modernen Sinne geprägt. Burckhardt verdankt ihm seine wirksamsten Schlagworte: Entdeckung der Welt, des Menschen. Starker Bezug zu den im second empire kreirten Moden des Nationalismus und Naturalismus weist Philippi aus französischen Enzyklopädien nach. Auf dem strengen Kunstgebiete sekundiert ihnen die Stilreaktion gegen die „romantische" Gotik (Gottfried Semper). Jene Moden haben sich auch an Burckhardts, der Stiltendenz nach weder nationalistische noch naturalistische „Kultur der Renaissance" geheftet, wie wir hervorheben möchten.

Diese Aufklärung über den literarhistorischen Zusammenhang, die mit ebensoviel Hingabe gewonnen, als mit Anmut und Frische gegeben erscheint, ist recht dankenswert. Ihren „Folgerungen für den heutigen Gebrauch" (Kap. XX) können wir uns nicht immer anschließen. Burckhardts Konstruktion des italienischen Herren- bzw. Übermenschen der Renaissance, wie er durch seinen jungen Baseler Kollegen Nietzsche zum „brutalen Heroen" der fin de siècle-Mode ward, ist freilich selbst nichts anderes gewesen, als eine Ausgeburt seiner Zeit, der Zeit Bismarcks und seiner Genossen in allen Nationen und Klassen. In Gobineaus modernem Misterienspiel von ihrem „Prinzipe" sans phrase Cesare Borgia und ihrem erlösenden Kunstheiland Michelangelo wird sie bereits als kennzeichnende historische Tatsache für die „Renaissance" ausschließlich zugrunde gelegt. Wird sie damit beseitigt, daß man ihr Dietrich Schäfers Typus des unbotmäßigen Partikularisten und Auflehnungsmenschen als schon „mittelalterlich" und „germanisch" gegenüberstellt? Was diese vorgeblichen „Repräsentanten ihrer Zeit" voneinander scheidet, ist und bleibt die veränderte Stellung zur Welt auf der Grundlage der „renatae literae", d. h. einer in sich autoritätslosen, „freien" Literatur. Diese erkennt keine anderen als künstlerische

Digitized by Google

Normen über sich an und das macht sie — auch hierin im stärksten Gegensatz gegen das voraufgehende Zeitalter — für die Künste fruchtbar. Dies „Renaissancegespenst" zu bannen, müßte der Verfasser nicht bloß Burckhardt angreifen, sondern die gesamte neuere Bildung (bis auf Goethe!). Hier handelt es sich dann nicht mehr bloß um eine historische Grenzmarkierung, wie wir sie behufs Orientierung über ein Ganzes einführen und gegen die sich im einzelnen dann immer Einwendungen machen lassen; zumal auf abgeleiteten Gebieten, hier der Kunstgeschichte. Sondern es handelt sich um eine tatsächliche — natürlich nicht plötzliche, durch die Ketzer, die arabische Wissenschaft lang vorbereitete — Umwälzung in der Geistesgeschichte der abendländischen Menschheit, von der ihre neuere Bildung bewußt ihren Ausgang nimmt, die die wirksamen Fermente für ihre Umformung abgegeben hat; ganz ähnlich wie die großen Revolutionen, die englische und französische, für die Gestaltung der heutigen Weltlage. Dieser „Renaissancebegriff" gehört keinem einzelnen Historiker, sondern der Geschichte an. Er kann auch, wie gerade das lebhafte Interesse für die richtige Erfassung seines formalen Einsetzens und Abklingens („Proto"- und Spätrenaissance) lehren könnte, für die Kunstgeschichte nicht entbehrt werden. Karl Borinski.

F. BAUMGARTEN, F. POLAND, R. WAGNER, Die hellenistisch-römische Kultur. Mit 440 Abbild. im Text, 5 bunten und 6 einfarbigen Tafeln, 4 Karten und Plänen. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Der zweite Band antiker Kulturgeschichte — der dem ersten, die hellenische Kultur bis zu Alexander dem Großen darstellenden, vor kurzem gefolgt ist — beendet die wunderbare, dem Leben eines Individuums vergleichbare Entwicklungsgeschichte, wie sie die antike Kultur uns darbietet: mit dem Bild einer Zeit, die zur reichsten Entfaltung aller Mittel, zur stärksten Intensität des Lebens, zum lärmenden Prunk, zum äußeren Glanze drängt und in nervösem Zittern die seelischen Kräfte aufpeitscht, einer Zeit, die, schöpferisch bedeutungsvoll, viel stärker noch als die klassische Zeit sich uns verpflichtet hat, weil sie die Wurzeln zu den edleren Formen des Lebens schuf, aus denen unsere Zivilisation herausgewachsen ist. Dem Wachstum folgt hier in der Überreife schnell der Verfall. Doch auch die untergehende Sonne fesselt, bis sie verschwindet, und als ergreifendes Schauspiel vermag sogar nichts mit diesem Sturz aus höchstem Glanz und strahlendster Pracht in die lange Nacht tiefer Barbarei sich zu messen; als Entwicklungsprozeß nichts wunderbarer erscheinen als zu verfolgen, wie noch die sinkende Antike den Ideen des werdenden Christentums ihre Formen leiht; wie ihre Baukunst in der Renaissance eine neue Zeit heraufführen hilft und ihre bildende Kunst über Rokoko und Barock hinaus die Antike noch für unsere Klassiker bleibt.

Ja noch mehr. Wenn wir im Hellenismus eine Kunst erwachsen sehen, im Temperament und der psychischen Veranlagung der des Barock im 17. Jahrhundert in formeller und inhaltlicher Beziehung so vergleichbar, daß man sie mit Fug und Recht als asiatischen Barock bezeichnen konnte, dann haben wir da einen der seltsamsten Beweise dafür, „daß in der Geschichte der menschlichen Kultur dieselben Regungen in weitem Abstand, aber in rhythmischer Folge und aus einer inneren Notwendigkeit heraus sich wiederholen".

Baumgarten verfolgt diese schöpferische Entwicklung, die in dem starken Drang nach der Natur und ihrer Beherrschung (die das Porträt, die Darstellung der Tierwelt und mit Überschreitung der ihr gesteckten Grenzen die des nur gedanklich Gegebenen geschaffen hat; die in der Wahl ungewöhnlicher, grauenhafter Stoffe bis zur äußerst erreichbaren Bravour vordringt), ihre Ziele hat. Er legt dabei überall die Fäden bloß, die aus der klassischen Kunst in diese neue herüberführen; die anderen, die sie wieder mit der folgenden Zeit verbinden.

Der Weg, den er dabei beschreitet, ist verschieden von dem im ersten Bande begangenen. Er schildert nun die künstlerische Betätigung an ihren Hauptsitzen (in Sicyon, Athen, Alexandria, Pergamon, Rhodos, Delos, Priene, Milet), also nicht mehr in chronologischer Folge.

Denn die hellenistische Kunst — die „keine suchende, sondern eine satte und reife Kunst" ist — ist in ihren Unterschieden erstlich bedingt durch die Eigenart der Städte und ihrer Bedingtheit durch die Landschaft und durch ihre Fürsten. Und was so erreicht wird, ist das: daß die Bilder der großen Kulturzentren: Alexandrias, dieser zauberhaft rasch erblühten Weltstadt; Pergamons, das für Asien getan hat, was das kleine Piemont für Italien; Rhodos' und Milets, der reichen, glänzenden Großstädte; daß Priene, das „Pompei des Ostens", das wie ein „archäologisches Präparat" das Aussehen einer hellenistischen Landschaft uns geschenkt hat — daß sie alle in strenger Geschlossenheit klar vor uns treten und die künstlerische

Digitized by Google

Kultur der Zeit so lebensvoll veranschaulichen, wie es sonst nicht sein könnte.

Von solcher Betrachtungsweise aus ergibt sich dann der beste Übergang zur Darstellung der Kunst der römischen Kaiserzeit, für deren richtige Einschätzung ja erst Pergamon uns die Augen geöffnet hat, und die in dem Bild, das Rom und die Provinzen (deren alter Kultur die Einwirkung Roms neues Gepräge verleiht) darbieten, bei dem Fehlen großer Künstlerpersönlichkeiten und ihrer Verbreitung über den ganzen Erdkreis so schwer zu fassen ist. Statt wie bisher vom Standpunkt des Verfalls, wird die künstlerische Kultur aus ihrem Zusammenhang mit den Vorbildern des hellenistischen Ostens (dessen Fürstenpaläste, Theaterbauten, dessen bildende Kunst und Kunsthandwerk starken Einfluß geäußert haben) und aus ihren eigenen Lebensbedingungen heraus begriffen und bis zu der Zeit hin verfolgt, in der sie ins Christentum einmündet, „dem das so formale Talent der Antike eine, wenn auch nicht vollkommene, so doch wirkungsvolle Form leiht".

Bei der Zersplitterung des Materials und der Unvollständigkeit seiner Sammlung und der Verarbeitung, die kaum erst begonnen wurde, ist diese Aufgabe zu bewältigen kein kleines Ding.

Um so mehr ist es B. zu danken, daß er die Hauptlinien doch schon mit der Sicherheit herausarbeitete, die heute möglich ist und auch in diese bis jetzt im Zusammenhang kaum einmal überschaute Zeit eine Einführung gab, der man sich anvertrauen kann.

Eine wertvolle Ergänzung erhält seine Darstellung durch die zahlreichen ausgezeichnet scharfen und guten Abbildungen, die mit bemerkenswertem Glück gewählt sind.

Poland und Wagner legen mit ihren Schilderungen des politischen, des wirtschaftlichen und des geistigen Lebens die Grundlage, auch da die Kunst als Spiegelbild des innersten seelischen Lebens ihrer Zeit begreifen zu lassen. K. Hönn.

G. E. PAZAUREK, Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen. Verlag von K. W. Hiersemann, Leipzig 1912.

Es war ein ausgezeichneter Gedanke von Prof. Dr. G. E. Pazaurek, dem Leiter des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, im Herbst 1911 daselbst eine Ausstellung schwäbischer kirchlicher Kunst zu veranstalten. Unendliche Mühe hat es gekostet, um erstens festzustellen, was an Schätzen überhaupt noch erhalten war, ferner um die Kirchengemeinden zu bewegen, die größtenteils sich in täglichem Gebrauch befindlichen Kostbarkeiten für einige Monate zu leihen und endlich um alle Einsendungen zu inventarisieren, zu bezetteln, aufzustellen usw. Selbst das glänzende Resultat, welches diese Ausstellung durch die weitgehendste, anerkennende Beachtung in Gelehrten- und Laienkreisen erzielte, stünde aber in keinem befriedigenden Verhältnis zu dem ungeheueren Aufwand an Zeit, Geld und Mühe, wenn Prof. Pazaurek nicht das Wesentlichste für alle Zeiten festgehalten hätte in einem bei Hiersemann in Leipzig erschienenen ansehnlichen Bande „Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen". Dem Werk geht ein Verzeichnis der 80 guten Lichtdrucktafeln mit insgesamt 182 Abbildungen voran, dem der Verfasser ein sehr dankenswertes Kapitel „Zur Einführung" folgen läßt. Es gibt Fachgelehrte, die nervös werden, wenn ein wissenschaftlicher Katalog mit einer zusammenfassenden, leicht verständlichen, kunstgeschichtlichen Übersicht eingeleitet wird, denn sie meinen, daß eine derartige Konzession an das Laienpublikum den wissenschaftlichen Charakter einer solchen Arbeit herabdrückt. Ehrlich gefreut hat mich, daß Pazaureck nicht zu diesen Selbstherrlichen gehört und auch auf die vielen Leser aus Laienkreisen Rücksicht genommen hat, für die dieser Band trotz den beschriebenen Bildern ein unverdaulicher Brocken geblieben wäre. Es fehlt zwar nicht zu näherer Orientierung an kunstgeschichtlichen Handbüchern. Aber nicht jeder schwäbische Pfarrer, Schultheiß oder Volksschullehrer, der sich für seine Kirchenschätze interessiert, hat Zeit, erst ein dickes Handbuch durchzuschaffen. Für solche ist Pazaureks „Einführung" eine nicht genug zu schätzende, nachahmenswerte Tat.

Diesem Kapitel reiht sich dann eine etwa 30 Seiten umfangende, zuverlässige „Tafelbeschreibung" an, mit genauen Angaben des Besitzers, der Herkunft und Zeit des Entstehens, der Masse, ev. Marken, sowie der wichtigsten Literatur. In diesen Beschreibungen wurden eine stattliche Reihe bis jetzt ungedeuteter schwäbischer Beschauzeichen und Meistermarken festgelegt. Eine erschöpfende Behandlung der schwäbischen Goldschmiedekunst hat sich Pazaurek für eine weit größere Publikation vorbehalten, zu der er momentan die grundlegenden Archivforschungen betreibt. Eine glänzende Vorarbeit hierzu ist aber sein Buch „Alte Goldschmiedearbeiten", das jeder kunstwissenschaftlichen Bibliothek hiermit aufs wärmste empfohlen sei. Leo Balet.

Digitized by Google

A. DOLENSKÝ, Vincenc Morstadt a jeho pohledy staropražské. (Vinzenz Morstadt und seine Alt-Prager Ansichten.) Kl.-Fol., 16 S. mit 4 Tafeln. Prag 1913.

Prags imposante Schönheit und malerische Lage führte frühzeitig zu Versuchen auf dem Gebiete der Malerei und graphischen Kunst, worüber hier ein geschichtlicher Überblick geboten wird unter gleichzeitiger Würdigung der Vorgänger und Zeitgenossen Morstadts, wobei der Autor mit Recht im Interesse der Geschichte der Malerei und Baukunst in Böhmen sein Bedauern ausdrückt, daß bis heute noch keine genaue wissenschaftliche Bibliographie aller Abbildungen Prags existiert. — Über das Leben Morstadts wissen wir wenig, erhalten ist seine Autobiographie, sonstige Angaben, auch die in Wurzbachs Lexikon, sind mit Reserve entgegenzunehmen. Morstadt (1802—1875), gebürtig aus Kolin, — unbestimmt ob deutscher oder tschechischer Abkunft — war wohl Autodidakt, jedoch unter dem unverkennbaren Einflusse seiner Zeitgenossen Wolf und Khol. Heute beinahe ganz vergessen, war er früher populär durch seine Zeichnungen aus den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, sie liefern ein treues und lebhaftes Abbild des damaligen romantischen Prags und verdienen daher unser geschichtliches und kunsthistorisches Interesse. Seine Zeichnungen und sonstigen jedoch unvollständigen Versuche finden sich zerstreut in verschiedenen Albums und Sammlungen, ein vollständiger Katalog des äußerst produktiven Zeichners liegt leider nicht vor; sie bieten Ansichten aus Prag und Umgebung und anderen Städten Böhmens, wo er als Gerichtsbeamter wirkte. Sie dienten mehr als Vorzeichnungen für Kolorierungen, Radierungen und Kupferstiche und haben als solche ihre Vorzüge und ihre Mängel, wie die Kritik des Autors vom künstlerischen Standpunkte unter der Benützung der Kritik von Schottky und Baum dartut. Bemängelt wird die Unterordnung des Farbenspieles der Zeichnung, welche lediglich den Kontrast der Schatten sorgfältig durchführt; durch den Fortschritt in der Landschaftsmalerei und graphischen Kunst wurde er bald überholt; er komponierte nicht, ohne jede Phantasie bietet er die trockene Wahrheit, bildet eher den Übergang vom Romantismus zur realistischen Anschauungsweise der Natur, für ihn war das Kunstwerk nicht Hauptursache des Schaffens, er wollte bloß bedeutende Ansichten durch die Zeichnung erfassen. Die künstlerische Seite nimmt nicht den ersten Platz ein, sondern die Zeichnungen sind eben gezeichnet für den graphischen Bedarf und im Geschmacke seiner Zeit. Als Vorzug gilt die virtuose Zeichnung der architektonischen Details, er wählt mit Scharfsinn seine Ausgangspunkte und benützt außergewöhnliche Aussichtspunkte und eine gute Perspektive.

In vorliegender Abhandlung sind 15 Abbildungen vorhanden. Der Autor gedenkt auch Zeichnungen von deutsch-böhmischen Städten zu publizieren, die voraussichtlich ein reges historisches Interesse finden werden; wie ja überhaupt merkwürdigerweise die im Museum veranstaltete Ausstellung Morstadts in deutschen Kreisen eine weit verständnisvollere Teilnahme und Besprechung in Tageszeitungen fand als in tschechischen; es kommen da Ansichten aus Eger, Elbogen, Franzensbad, Marienbad, Karlsbad, Leitmeritz, Gießhübel, Teplitz-Schönau u. a. m. in Betracht. Von den verschiedenen Widmungen der Ansichten sei die für Uffo Horn erwähnt. Otto Stehlik.

BERICHTIGUNG: Durch Versehen des Setzers haben sich in Heft V der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" bei dem Artikel „Zu den Anfängen der Holzschnittillustration in Ulm" von Erwin Rosenthal in den Unterschriften zu den Tafeln einige Verwechslungen eingeschlichen, die hiermit richtiggestellt seien. Es muß heißen: unter Abb. 5: Aesop (statt Boccaccio), unter Abb. 6: Boccaccio (statt Aesop), unter Abb. 13: Zamorensis (statt Aesop), unter Abb. 16: Aesop (statt Zamorensis).

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 9:

GEORG BIERMANN, Die Kunst auf dem internationalen Markt. I. Gemälde aus dem Besitz der modernen Galerie Thannhäuser, München. (1 Taf., 21 Abb.)

KARL LILIENFELD, Die Sammlung Steengracht. Zu ihrer bevorstehenden Auflösung. (5 Abb.)

LUDWIG POLLAK, Henriette Hertz.

Heft 10:

GEORG BIERMANN, Die Sammlung Marczell von Nemes. (1 Taf., 19 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 8:

KARL SCHEFFLER, Die Jüngsten. (1 farb. Taf., 18 Abb.)

ANTONIN PROUST, Erinnerungen an Ed. Manet. (Schluß.)

K. SCH., Das neue Haus der deutschen Botschaft in St. Petersburg von Peter Behrens. (12 Abb.)

PAUL GAUGUIN, Tagebuchaufzeichnungen.

ARTUR ROESSLER, Neuerwerbungen der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. (7 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 8:

HANS W. SINGER, Neuere englische Radierungen. (12 Abb., 1 Orgin.-Radierung.)

MAX LEHRS, Carlos Grethe. (7 Abb.)

GUSTAV FRIZZONI, Die städtische Gemäldegalerie zu Vicenza. (14 Abb.)

GEORG HABICH, Ein Miniaturbildnis von Hans Holbein in Danzig. (1 Taf.)

KUNST UND HANDWERK.

Heft 7:

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ, Die kgl. Kunstgewerbeschule zu Nürnberg. (117 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 8:

HERMANN UHDE-BERNAYS, Fritz Oßwald-München. (1 Tafel, 8 Abb.)

E. MÜLLER-GÜNTERSTAL, Geschmack, Erziehung und Charakter.

FRITZ AUG. BREUHAUS-Düsseldorf, Landhäuser. (9 Abb., 2 Tafeln.)

ROBERT BREUER, Oskar Kaufmann-Berlin. (4 Tafeln, 25 Abb.)

W., Die Sammlung Oertel-München. (3 Abb.)

ANTON JAUMANN, Der Konfitürenraum bei A. Wertheim-Berlin. (4 Taf, 4 farb., 10 schwarze Abb.)

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 7:

CARL LANGHAMMER, Die Freiheitskriege in der Kunst. (2 Tafeln, 22 Abb.)

THEODOR FONTANE, Paretz. (1 Tafel, 7 Abb.)

W. BECKMANN, Zwei Interieurs aus Paretz.

GEORGES MORIN, Künstlerische Vermächtnisse der Befreiungskriege. (25 Abb.)

MAX VON BOEHN, Kunst und Kunstgewerbe vor hundert Jahren. (3 Tafeln, 33 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 16:

WILHELM MICHEL, Lucien Simon. (1 farb. Taf., 16 Abb.)

HANS TIETZE, Cézanne und Hodler.

M. K. ROHE, Pablo Picasso. (9 Abb.)

G. J. W., Henry Thodes Michelangelowerk.

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 8:

WALTER CURT BEHRENDT, Landhäuser von Herm. Muthesius-Nikolassee. (27 Abb., 2 farb. Taf., 1 Mattdrucktafel.)

Stickereien aus der städtischen Kunstgewerbeschule in Stuttgart. (7 Abb.)

L. D., Silberarbeiten von Alfons Ungerer-Berlin. (7 Abb.)

L. D., Wächtersbacher Steingut. (7 Abb.)

ELSE REHM-VICTOR, Gläser. (6 Abb.)

A. FORTLAGE, Der Wettbewerb um ein Plakat der ersten Ausstellung des deutschen Werkbundes. (8 Abb.)

LEBERECHT MIGGE-Blankenese, Das Typische am neuen Garten. (1 Taf., 27 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 3:

THEODOR GOTTLIEB, Venezianer Einbände des 15. Jahrhunderts nach persischen Mustern. (19 Abb.)

KLARA RUGE, Die amerikanischen Kunstausstellungen 1911—1912. (12 Abb.)

RUDO FRHR. VON HOSCHEK, Exlibrisausstellung in Wien 1913. (13 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVI., Neue Folge, Bd. I, Heft 1/2:

SACKUR, Des Vitruvius Basilika in Fanum und die neue Ausgabe der decem libri de architectura. (12 Abb.)

JOS. POPPELREUTER, Sappho und die Najade — Tizians „himmlische und irdische Liebe".

Digitized by Google

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, Zur neuesten Literatur über die mittelalterliche Malerei Oberitaliens.

ALBERT GÜMBEL, Archivalische Beiträge zur Stoßbiographie: I. Eine Episode aus der Jugendzeit. II. Das „Groß Werck der Prücken".

KONRAD LANGE, Die Entdeckungsgeschichte der Stuppacher Madonna.

RUD. WUSTMANN, Zur Frankfurter Künstlerfamilie Fyol.

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

1913, Heft 5:

JOSEF L. FISCHER, Drei süddeutsche Glasgemälde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. (3 Abb.)

DIE KUNST.

XIV., Heft 8:

G. J. WOLF, Die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession. (1 farb. Taf., 10 Abb.)

ARNOLD FORTLAGE, George Minne. (9 Abb.)

BERTHOLD HAENDCKE, Kulturgeschichtliche Grundlagen der deutschen Malerei von etwa 1780 bis etwa 1840. (Schluß.)

WILHELM MICHEL, Lucien Simon. (1 farb. Taf., 16 Abb.)

M. K. ROHE, Pablo Picasso. (9 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Landhäuser von Hermann Muthesius. (3 Taf. [2 farb.], 25 Abb.)

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 4:

Tiziano Vecellio, Karl V. in der Schlacht von Mühlberg; Madrid, Prado. Text v. August L. Mayer.

Diego Velazquez, Der Infant D. Balthasar Carlos als Jäger; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Alonso Cano, Christus von einem Engel beweint; Madrid, Prado. Text von August L. Mayer.

Bartolomé Estaban Murillo, Der göttliche Hirte; Madrid, Prado. Text v. A. de Beruete y Moret.

Bartolomé Estaban Murillo, Die unbefleckte Empfängnis Mariä; Madrid, Prado. Text von A. de Beruete y Moret.

Heft 5:

Rembrandt Harmensz van Rijn, Die Anatomie; Haag, kgl. Gemäldegalerie.

Domenico Theotokópuli, gen. El Greco, Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel; London, National Gallery. Text von August L. Mayer.

Andrea Mantegna, Madonna mit dem Kinde; Mailand, Museo Poldi-Pezzoli. Text von Gustavo Frizzoni.

Vittore Carpaccio, Maria mit dem Kind und zwei Heiligen; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Sylvester Schtschedrin, Hafenlandschaft; Petersburg, Akademie. Text von Oskar Grosberg.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI., Heft 1 und 2:

FRITZ WITTE, Unsere Aufgaben.
Ein offenes Wort über die kirchliche Kunst an Klerus und Laien. (Zu Alexander Schnütgens 70. Geburtstage und 25jährigem Jubiläum als Herausgeber der „Zeitschrift f. christliche Kunst".) (33 Abb., 1 Tafel).

EMPORIUM.

Mai 1913:

VITTORIO PICA, Gaston la Touche. (24 Abb.)

TOMMASIO SILLANI, Gli ultimi scavi di Pompei. (19 Abb.)

GIULIO CAPRIN, Giovani Ritrattisti Toscani. (31 Abb.)

GUIDO MARANGONI, Il fenomeno tipico della decadenza veneziana. (13 Abb.)

LES MUSÉES DE FRANCE.

1913, Nr. 1 und 2:

Besprechung und Abbildung folgender Werke, die ins Louvre oder ins Luxembourg gelangten:
Puvis de Chavannes, l'Espérance. — Zwei ägyptische Gruppen: ein Schreiber zu Füßen eines kynokephalen Gottes. — Lehnstuhl aus Saint-Cloud, Jacob (1788) zugeschrieben. — Corot, la femme en bleu (1874). — Delacroix, Atelierecke mit dem Ofen. — Chinesische Grabplatte in Reliefskulptur, Tangdynastie (7. Jahrh.) usw.

L'ART DÉCORATIF.

Nr. 189:

LUCIE COUSTURIER, Henri Edmond Cross.

M. TESTARD, Eléments de Composition décorative.

F. ROCHES, L'art nouveau sur le paquebot „France".

RAYMOND CRUSSARD, Coiffures et bonnets anciens.

Nr. 190:

Mme. MARVAL, Les Danseurs de Flandrin.

Mme. DE KULMER, L'art paysan hongrois.

E. DEVERIN, Paul-Emile Colin.

ART ET DÉCORATION.

März:

PAUL CORNU, George Desvallières.

M. H. P.-VERNEUIL, Coussins.

M. H. P.-VERNEUIL, Le Salon des Artistes décorateurs.

April:

GUILLEMOT, VAUDOYER, BRUSSEL, Le Théâtre des Champs-Elysées. Architektur von A. und G. Perret. Dekorationen von Maurice Denis, Lebasque, Marval, Roussel, Vuillard, Bourdelle.

Digitized by Google

LES ARTS.

Februar:

FRÉDÉRIC MASSON, Edouard Détaille (1848—1912).

März:

A. JAHN RUSCONI, La collection Layard à Venise.

J. DE FOVILLE, Le cabinet des Antiques (der National-Bibliothek).

April:

A. DE BERUETE y MORET, Deux Portraits inédits de Goya (des Generals Nicolas Guye, Aide-de-camp des Königs Joseph; des Victor Guye, in Pagenuniform).

L. GIELLY, L'opera del Duomo à Sienne.

G. SCHÉFER, Giovanni Battista Piranesi.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

März:

HENRY MARTIN, Les Enseignements des Miniatures. — Attitude royale.

BERNHARD BERENSON, Une „Madone" d'Antonello da Messine (Madonna Benson).

(Peintre Graveurs contemporains): Mme. Jeanne Bardey.

MARCEL REYMOND, Autels berninesques en France.

P.-ANDRÉ LEMOISNE, Yeishi, Choki, Hokousaï.

HENRY MARCEL, Le statuaire Henri Bouchard.

P. JAMOT, Pasteur portraitiste.

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE.

März:

HENRI FOCILLON, Barye (1795—1875).

C. COPPIER, Les Eaux-fortes et les procédés de gravure de Rembrandt: ses initiateurs et ses condisciples.

FRANÇOIS LAURENTIE, L'iconographie de Louis XVII.

LOUIS GIELLY, Les Trécentistes siennois: Simone Martini et Lippo Memmi (I.).

April:

COMTE PAUL DURRIEU, Un mystérieux dessinateur du début du XVIe siècle: le maitre du „Monstrelet" de Rochechouart.

GIELLY, Les Trécentistes etc. (II.)

J. DE FOVILLE, Maurice Denis.

H. CLOUZOT, Le mobilier moderne au VIIIe Salon des artistes décorateurs.

E. RODOCANACHI, Notes sur l'histoire des monuments à Rome: le Colisée.

J. BABELON, Le Tombeau de l'infante Juana de Portugal par Jacopo da Trezzo.

STARYJE GODY.

März:

BARON A. DE FOELKERSAM, L'écaille et son application aux arts. (20 Abb.)

Illustriert durch Schildpatterzeugnisse in der kais. Ermitage u. dem Stieglitz-Museum, St. Petersburg.

LOUIS HAUTECOEUR, Poussin, illustrateur de Léonard de Vinci. (10 Abb.)

Handschriftliche Kopie des Leonardoschen „Trattato della Pittura" mit Zeichnungen von Poussin, welche die Ermitage 1856 vom Brüsseler Sammler Heußner erworben hat und die Cassiano del Pozzo 1640 dem Fréart de Chantelou geschenkt hatte.

S. ERNST, Le peintre Légacheff en Chine. (2 Abb.)

L. weilte in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts in China, wo er viele Porträts malte.

N. OBOLIANINOFF, Quelques marques de porcelaine russe.

JOHANNES KURZWELLY, Russische Porträts Friedrich Aug. Tischbeins. (2 Abb.)

Verf. bestimmt u. a. zwei Porträts T.s bei der Fürstin S. Worontzow-Daschkow, Odessa, als Bildnisse von Lord und Lady Foster, welche bisher in Rußland als Porträts des Lord Pembroke und seiner Gemahlin, geb. Gräfin Worontzow, galten.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Maiheft 1913:

TANNCRED BORENIUS, Portrait of an Ecclesiastic by Ridolfo Ghirlandaio. (1 Tafel.)

Das in Frage stehende Porträt ist gegenwärtig im Besitz der Londoner Firma P. und D. Colnaghi & Obach und gehörte früher der Kollektion des Earl of Malmesbury an, bei deren Auktion es als das „Rafael zugeschriebene" Porträt des Evangelista Andrea Farasconi bezeichnet ward. Es ist wahrscheinlich identisch mit dem von Passavant erwähnten Porträt desselben Klerikers, das, wie P. schreibt, der römische Händler Valati einem Engländer verkauft habe.

Mr. Pierpont Morgan.

Eine Würdigung und Charakterisierung seiner Sammlertätigkeit und deren Folgen für die Sammlerwelt im allgemeinen.

G. BALDWIN BROWN und Mrs. ARCHIBALD CHRISTIE, S. Cuthbert's Stole and Maniple at Durham. (2 Abbildungen.)

Fortsetzung eines früheren Artikels.

A. P. LAURIE, The Van Eyck Medium. (1 Abbildung.)

Untersuchung der Maltechnik van Eycks und seiner Nachfolger, deren Ergebnis die Wahrscheinlichkeit ist, daß van Eyck und seine unmittelbaren Nachfolger einer nordischen Maltradition folgten, indem sie eine Emulsion aus Eiweiß und Firnis verwandten, und daß sie diese alte Tradition zur höchsten Vollendung brachten.

CAMILLE GRONKOWSKI, David et ses Eleves at The Petit Palais. — I. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Eine Charakteristik des Malers David auf Grundlage der Davidausstellung in Paris.

Digitized by Google

TANCRED BORENIUS, The Probable Origin of an Antonellesque Composition. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Die im kais. Museum zu Wien als von Boccaccio Boccaccino stammend angeführte „Madonna mit Kind" (Nr. 89) erinnert in der Farbengebung und Formenbehandlung stark an Antonello da Messina, was noch auffallender wird, wenn man entdeckt, daß ihre Komposition fast identisch mit einer signierten Madonna des Antonellonachfolgers Antonello de Saliba ist, die jetzt in der Kommunalgalerie zu Spoleto hängt. Beide Bilder gehen wohl auf Antonello da Messinas verlorengegangene berühmte „Madonna mit Kind und dem hl. Michael und anderen Heiligen", die für die Kirche S. Cassiano in Venedig gemalt worden war, zurück.

Two Persian Lustred Panels. (2 Tafeln.)

Bespricht anläßlich der kommenden Ausstellung der persischen Altertümerkollektion des Mr. John Preece in London deren Hauptstück, die Mihrab aus der Masjed-e-Maidan zu Kashan, und eine Grabplatte aus dem Victoria und Albert-Museum.

HERBERT CESCINSKY, „The Star" Room, Great Yarmouth. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Der große holzgetäfelte Saal aus später Tudorzeit steht jetzt zum Verkauf und dürfte nach Amerika wandern.

SIR MARTIN CONWAY, A Persian Garden Carpet. (1 Doppeltafel.)

Bespricht den einen künstlichen Garten darstellenden Teppich im Gegensatz zu dem eine viel freiere Komposition aufweisenden Teppich, der eine Jagd wiedergibt. Der „Gartenteppich" gehe in seinem Entwurf bis auf die ältesten Zeiten zurück.

M. TH. LYKIARDOPOULOS, Exhibition of Ancient Russian Art in Moscow.

Ein historischer Grundriß der russischen Iconmalerei auf Grundlage der altrussischen Kunstausstellung in Moskau, auf der u. a. etwa 200 Icons zu sehen sind.

D. S. MAC COLL, Notes on Pictures in the Wallace Collection. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Bezweifelt die Autorschaft Rembrandts an dem sogen. „Selbstporträt" auf Kupfer (Nr. 173). Außerdem werden behandelt: Rembrandts „Centurion Cornelius", das dem Verfasser nach von R. gemalt aber nicht von ihm vollendet worden sei; zwei Bilder von dem seltenen Meister Johannes van Noordt (Nr. 20 und 96), die unter dem Namen Maes gehen, und verschiedene andere Gemälde.

MAX J. FRIEDLAENDER, A Painter in Delft at the Beginning of the 16. Century. (1 Tafel.)

Versucht das Oeuvre des „Meisters der Delftflügel", soweit das bisher möglich ist, festzulegen und fügt ihm, als des Meisters bedeutendste Leistung, das jüngst von Earl Brownlow der Londoner National Gallery zum Geschenk überwiesene frühniederländische Triptychon einer Kreuzigung zu, das bisher unter dem Namen Wohlgemut geführt wurde.

R. L. HOBHOUSE, Jade. (1 Tafel mit 7 Abbildg.)

Eine Besprechung des Berthold Lauferschen Werkes „Jade, a Study in Chinese Archaeology and Religion", Chicago 1912.

Art in France. — Reviews and Notes. — Dutch and Spanish Periodicals. — Recent Art Publications.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

HERMANN UHDE-BERNAYS, Feuerbach. Des Meisters Gemälde in 200 Abbildungen. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt.

FRITZ HOEBER, Peter Behrens. Mit 250 Abbildungen und einem Porträt des Künstlers von Max Liebermann. Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch, München.

HERMANN ESSWEIN, Leo Samberger. Das Werk des Künstlers in 107 Abbildungen nach seinen Gemälden und Zeichnungen. Verlag Georg Müller, München.

ERNST WEISS, Jan Gossart, gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke. Ein monographischer Versuch und Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hermann Freises Verlag, Parchim i. M.

GEORG METZENDORF, Margarethe Krupp-Stiftung für Wohnungsfürsorge Margarethenhöhe bei Essen. Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt. Preis geb. M. 8.—, in Original-Japanband M. 10.—.

WALTER BOMBE, Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. Preis M. 16.—, geb. M. 19.—.

WALDEMAR HIERSCHE, Pellegrino de' Pellegrini als Architekt. Hermann Freises Verlag, Parchim i. M.

CHARLES VAN DEN HAUTE, La corporation des peintres de Bruges. Verlag „Flandria", Courtrai.

KARL BRANDI, Die Renaissance in Florenz und Rom. Acht Vorträge. IV. Auflage, Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen R. Piper & Co., München und J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg i. Els. bei, auf die wir hiermit aufmerksam machen.

VI. Jahrgang, Heft VI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Berlin SW. 29, Mittenwalder Straße Nr. 39.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **F. A. C. Preßtel** Inh. H. Voigtländer-Tetzner übernimmt zur Versteigerung Sammlung. und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Plècen. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufsch. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

– **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Auktion K. W. in Leipzig: Wertvolle Werke der deutschen Literatur, Werther- und Faustbibliothek. Handzeichnungen und Stiche aus Lavaters Besitz findet im Herbst dieses Jahres statt.

HOLLANDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

GERARD DAVID UND DIE BRÜGGER MINIATURMALEREI SEINER ZEIT

Mit einem Anhang sowie dreiundzwanzig Abbildungen auf neun Tafeln

Von FRIEDR. WINKLER

Die Überschrift fordert eine Rechtfertigung. Wir haben ein Buch über Gerard David von E. von Bodenhausen, dessen zweiter Teil als Muster einer genauen wissenschaftlichen Abhandlung dieser Art gelten darf und in dem alles, was über David schriftlich fixiert und in mündlichen Besprechungen bekannt geworden war, verarbeitet vorlag. Die Leistung des Verfassers wäre schlecht gekennzeichnet, wollte man nicht diesen Verdiensten das an die Seite stellen, daß in dem Buche versucht wurde, einen der sogenannten „Primitiven" seiner gesamten Persönlichkeit nach zu erfassen. Wird man dem eifrigen Werben des Verfassers, dessen Anschauungen durch Riegls geistvolle Abhandlungen und Thodesche Beredsamkeit unzweifelhaft genährt sind, nicht immer bereitwillig folgen, wird man Einzelfragen, wie über Jan van Eyck oder über Zusammenhänge alter mit moderner Kunst, für klärungsbedürftig halten, so setzt dies doch den Wert eines Buches nicht herab, das nahezu allein unter den Biographien von Künstlern des 15. Jahrhunderts ein Gesamtbild seines Helden trotz großer Lückenhaftigkeit der Dokumente, die kaum noch stark vermehrt werden dürften, zu geben wagt. An diesem Mute scheint es mir gerade bei dem einzigen gleich groß angelegten Werke, Weales gründlicher Arbeit über die Brüder van Eyck, zu fehlen. Ein Nachtrag zu Bodenhausens Buch wäre in einer Zeit, die Jahr für Jahr unbekannte Werke bedeutender Künstler auftauchen sieht, immerhin keiner Rechtfertigung bedürftig, hätten in unserem Falle nicht Bodenhausen und W. R. Valentiner schon für einen solchen gesorgt, der 1911 in der Zeitschrift für bildende Kunst erschien. Demgegenüber bot mir die Abfassung des Artikels „David" für den VIII. Band von Professor Thiemes Künstlerlexikon Gelegenheit, an der Hand der ausgezeichneten bibliographischen Hilfsmittel der Redaktion die gesamte Literatur und besonders die seit dem Erscheinen des Bodenhausenschen Werkes veröffentlichten Aufsätze usw. durchzuarbeiten, so daß ein verläßlicher Nachtrag geschaffen werden konnte — der von Bodenhausen und Valentiner bringt fast ausschließlich die bis dahin unbekannten Bilder in Amerika.

Die Gelegenheit war günstig, Beobachtungen über Zeichnungen, die bei B. noch unberücksichtigt blieben, und über das Verhältnis D.s zur Brügger Buchmalerei einzuflechten. Dementsprechend gliedern sich meine Ausführungen.

1. NEUE GEMÄLDE[1])

Auf eine Madonna in Halbfigur von zwei Engeln gekrönt (Barcelona, Sammlung Cabot) wies E. Bertaux in Michels Histoire de l'art (IV, 2, p. 894) hin (Abb. 1). Wie der mit den interessanten primitiven Niederländern des Prado Vertraute aus der Abbildung erkennen wird, handelt es sich um das Vorbild der im Prado der Eyck-

(1) Hier sind nur die in dem Nachtrag von Bodenhausen-Valentiner noch nicht erwähnten Bilder aufgeführt. Ergänzend sei bemerkt, daß der Christus en face jenes Nachtrages (Nr. 13) wohl identisch mit dem auf der Auktion Lepke, Berlin, vom 22. Februar 1910 (Nr. 97) ist. Letzterer war nicht gut erhalten. — Die Vermählung der Katharina (New York, Hist. Soc., Nachtr. Nr. 12) wurde schon 1904 in der Revue de l'art anc. et mod., p. 391/8, mit Entschiedenheit für D. in Anspruch genommen. — Die Beweinung Christi vom Annenaltar ist aus dem Besitz des Kunsthändlers Fisher, Washington, jetzt in die Sammlung Nemes in Budapest übergegangen.

Digitized by Google

schule zugeordneten Madonna von Engeln gekrönt (Abb. 2)[1]). Die rechte Gesichtshälfte der Maria des Cabotschen Bildes wird durch einen senkrechten — jetzt ausgebesserten — Sprung ein wenig entstellt. Das Kind ist anscheinend unberührt erhalten und spricht zusammen mit dem Typus der Madonna recht stark für Eigenhändigkeit der Ausführung. Auffällig wenig haben die Engel mit D. gemeinsam. Die Wahrscheinlichkeit, in dem Bilde ein eigenhändiges Werk vor uns zu haben, ist jedenfalls groß[2]). Bertaux nennt andere Kopien in der Sala capitular in Toledo und mehrfach in Kastilien, von denen mir nur die Toledaner Kopie bekannt ist.

Ebenfalls in Spanien ist die Madonna mit der Rose (Granada, Iglesia del Sacro Monte) aufgetaucht (Abb. im „Museum", II [1912], Heft 7; Kunstchronik, N. F. XXIV, 100). Die Figurengruppe mit der Flucht nach Ägypten im Hintergrunde ist genau wie auf der Berliner Madonna gebildet. Auch Teile der Landschaft links stimmen überein. Wiederholungen dieser Art finden sich mehrfach bei David, selbst bei so unzweifelhaften Hauptwerken wie der Madonna in Rouen und in Genua. Die Granada-Madonna gehört koloristisch zu seinen reizvollsten Schöpfungen, ist aber nicht tadellos erhalten (besonders Kopf und Hüftpartie der Madonna haben gelitten).

Das Diptychon der Sammlung M. van Gelder in Uccle mit der Madonna und Christi Abschied von Maria (Abb. 3) wurde zuerst auf der Guildhallausstellung 1906 bekannt[3]), wo es sich allgemeiner Anerkennung als vortreffliches Werk des Meisters erfreute. Das kleine Format, das sehr an Miniaturen gemahnt, macht das Werk besonders interessant. Bemerkenswerterweise ist es aber durchaus im Stile der Tafelbilder großen Formates gemalt. Friedländer nannte in seinem Bericht ein zweites ähnliches Diptychon im Nationalmuseum in München (Nr. 547/48), für das er ebenfalls D. als Urheber vorschlug. Bodenhausen hatte es schon kurz in seinem Buch (p. 127/28) als Schulwerk aufgeführt, wie mir scheint nicht ganz mit Unrecht. Ein Vergleich der beiden Werke führt zu der Entdeckung, daß es sich um die gleiche Komposition handelt. Im Münchener Exemplar fehlen die beiden Engel, auch hat hier der Kopf der Madonna einen süßen, milden Zug, der D.s Marienköpfen durchweg fehlt. Der rechte Flügel des Münchener Diptychons ist in der sorgfältigen Zeichnung der Köpfe und Hände den eigenhändigen Werken D.s sehr verwandt. Der ausgezeichnet organisierte Werkstattbetrieb D.s scheint in dem Münchener Diptychon ein besonders gutes Beispiel seiner Leistungsfähigkeit hinterlassen zu haben.

Zwei andere Werke, die durch Beschreibung bezw. Photographie schon bekannt waren, sind ebenfalls wieder an das Licht gekommen. Das von Bodenhausen im Escorial vergeblich gesuchte Triptychon mit der Beweinung Christi in der Mitte, das Justi (Zeitschrift für bildende Kunst, XXI [1886], 133) schon nannte, ist 1912 in den Räumen Philipps II. wieder aufgestellt worden. Die Bestimmung Justis, der das „Werk" D.s in Spanien zusammenstellte, hält auch moderner Kritik vollkommen stand.

(1) Bodenhausen, G. David, 1905, p. 207 (als Werk aus dem Kreis des A. Benson).

(2) Die von Herrn Cabot liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellte Photographie ist von einem ungeschickten Photographen nochmals aufgenommen worden, wobei die letztere Aufnahme als Vorlage für die Reproduktion dienen mußte.

(3) Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 575. — Weale im Burlington Magaz., IX (1906), 339, nennt eine mir unbekannte Kopie des Christus in Madrid. — Durand-Gréville in „Les Arts anc. de Flandre", II, 70. — Ich bin Herrn M. van Gelder für Überlassung einer Photographie zu Dank verpflichtet.

Digitized by Google

Die große Kreuzabnahme in ganzen Figuren aus der Spätzeit D.s, die 1857 in der Sammlung Dingwall war, ist 1912 auf der Ausstellung alter Meister in der Londoner Akademie aus dem Besitz der † Miß Driver wieder aufgetaucht (vergl. Kunstchronik, N. F., XXIII, 218). Bodenhausen, der das Werk schon abbildete, faßt es als veränderte Kopie nach der Kreuzabnahme in Halbfiguren auf, deren bestes Exemplar nach ihm das der Sammlung Carvalho ist. Ich pflichte Friedländer bei, der das Verhältnis der beiden Werke umkehrt und sich bestimmt gegen eigenhändige Ausführung des Halbfigurenbildes durch D. ausspricht.

Zuletzt kommt mir eine Madonna im Grünen (Sammlung Nemes, Budapest; Abb. 4) zu Gesicht, die als eigenhändig bezeichnet wird[1]). Durch das Gemälde bekommen wir jedenfalls über ein anderes, in der Literatur oft genanntes Werk neuen Aufschluß. Das aus Miniaturen gebildete Triptychon der Madonna mit zwei weiblichen Heiligen (Samml. Willett, Brighton, dann bei Colnaghi, London) zeigt im Mittelbilde die gleiche Figurengruppe, ein gewiß nicht ungewöhnlicher Fall, der aber hier von Bedeutung wird, da das Triptychon als Ausgangspunkt eines zu restituierenden Oeuvres der Cornelia Cnoop, der Frau Gerard Davids, bezeichnet worden ist. Nach Analogie bekannter Fälle im Breviar Grimani wird man mutmaßen dürfen, daß das Vorbild des Miniaturmalers von David herrührt; ob dieses sich in dem Bilde der Sammlung Nemes erhalten hat, vermag ich nicht zu entscheiden, möchte es aber nach der Photographie annehmen[2]).

2. ZEICHNUNGEN

Über Zeichnungen D.s sind wir schlecht unterrichtet. M. Conway allein hat hierzu das Wort ergriffen. Er veröffentlichte vier Silberstiftzeichnungen, deren Reproduktionen er bei einem Antiquar auftrieb, ohne den Aufenthaltsort der Originale zu kennen (Burlington Magazine, XIII, 1908, 155/7):

a) Frau in Halbfigur nach rechts,
b) hl. Barbara (?), rechts oben Männerkopf,
c) zwei Frauen-, ein Männerkopf,
d) vier Kinderköpfe und zwei Händestudien.

Blatt b (Abb. 5) ist jetzt in der Kupferstichsammlung des Städelschen Instituts in Frankfurt[3]) (13,5 : 9,5 cm), eine zweite der von Conway abgebildeten Zeichnungen, Blatt d, war ehemals in der Sammlung Lanna (Albert. Publik. „altniederl. Schule" 1407; wo jetzt?). Wohin die beiden anderen Zeichnungen gekommen sind, ist mir nicht bekannt geworden. Sicher stammt Blatt a und b aus einer Serie, wohl einem Skizzenbuch. Technik, Papier und Format veranlassen zu der Annahme. Die auf beiden Blättern gleiche Paginierung („10" und „22") scheint alt zu sein. Bei beiden Blättern ist am unteren Rande ein gleichgroßes Stück ausgerissen. Die beiden anderen Studien weichen im Format ab, doch scheint das Papier das der vorgenannten Blätter zu sein. Eine Datierung ist nicht schwer. Bei der Frankfurter Zeichnung fühlt man sich immer wieder versucht, unter den Köpfen des Abendmahlsaltars in Rouen (1509) Umschau zu halten. Auch für die Kinderköpfe der Sammlung Lanna glaubt man die Identität mit denen des großen Triptychons der

(1) Laut gütiger Mitteilung des Besitzers stammt das Bild aus dem Karmeliterkloster in Salamanca, wohin es 1630 als Stiftung der Maria van Mol aus Antwerpen, der Witwe des Secretario mayor des Statthalters von Flandern Almancicidor, später Nonne in dem genannten Kloster, gelangt war. Holz, 42,5 cm hoch, 26 cm breit.

(2) Andere — als eigenhändig mit Recht angefochtene — Werke aus dem Kreise D.s s. im Anhang.

(3) Herr R. Schrey war so freundlich, meine Vermutung nachzuprüfen.

Digitized by Google

Taufe Christi (Brügge, Akademie) nachweisen zu können. Wenn wir auch in beiden Fällen zu keinem bestimmten Ergebnis kommen, so zeigen unsere Bemühungen jedenfalls, wie auch der reife Stil der Zeichnungen aus sich selbst heraus, daß wir es mit Erzeugnissen aus D.s bester Zeit (um 1500/15) zu tun haben.

Auch in einer Zeichnung mit drei Männerköpfen, die 1891 auf der Versteigerung der Sammlung Endris in Wien vorkam (Nr. 58, „Hugo van der Goes"), glaube ich den Stil D.s erkennen zu dürfen (Abb. 6). Daß wir es nicht mit einer der zahllosen Nachzeichnungen zu tun haben, scheint mir der lockere Strich, der lebendige Ausdruck der Köpfe deutlich zu sagen. Der Kopf unten rechts hat besonders Stilmerkmale D.s in der Zeichnung von Nase und Augen, im Schwung der Augenbrauen wie in dem fast schmerzlich anmutenden Blick. Der Johannes des Tauftriptychons und der älteste König der Londoner Anbetung sind — im Gegensinne — ähnlich gezeichnet. Kopf- und Bartform des am oberen Rande befindlichen Mannes mit dem stillen, nachdenklichen Blick stimmen ebenfalls gut zu D.s Stil.

3. DAVID UND DIE BRÜGGER MINIATURMALEREI

Selbst wenn versucht werden sollte, die Frage des Verhältnisses D.s zur Miniaturmalerei durch eine ausgiebige Geschichte der Brügger Buchmalerei zu lösen, wird der Erfolg zweifelhaft bleiben. Es handelt sich nicht allein um das einfache Problem einer stilkritischen Gruppierung unerforschter Kunstwerke, sondern teilweise auch um die prinzipielle Frage, ob ein Brügger Tafelmaler gleichzeitig als Miniaturist tätig sein durfte. Freilich der Weg, der, wie man erwarten sollte, am ehesten beschritten werden müßte, stilkritische Sichtung des Materials, ist noch kaum eingeschlagen.

Mit Ausnahme von Durrieus A. Bening[1]) und Destrées heute sehr ergänzbarer Studie über S. Bening[2]) haben wir keinen einzigen ernsthaften Versuch einer stilkritischen Gruppierung innerhalb des reichen Materials[3]). Die genannten Werke behandeln nicht einmal die eigentliche Brügger Buchmalerei, soweit man die Werke im Stile des „Hortulus animae" usw. darunter versteht, sondern Vorläufer und Nachfolger dieser betriebsamen Zeit. Hier muß also die erste Bresche geschlagen werden. Zuvor aber eine kurze Rekapitulation.

D. war Mitglied der Gilde der Miniaturmaler, wie wir aus der Bezahlung der Totenschuld bei seinem Hingange, der Lieferung eines Bahrtuches von seiten der Gilde entnehmen. Guicciardini, der sich fast immer als gut orientiert erweist[4]), erwähnt rühmend seine Tätigkeit als Miniaturmaler und zwar nennt er ihn neben S. Bening, eine Zusammenstellung, die die Wißbegier des Kenners der kleinen Wunderwerke S. Benings (Abb. 7 und 8) auf das stärkste reizen muß. D. wäre kaum der Gilde beigetreten, wenn er nicht selbst Miniaturen hergestellt hätte, oder solche, die in seinem Atelier gefertigt wurden, verkaufen wollte, keinesfalls dürfen die aus zwei voneinander unabhängigen Quellen stammenden Angaben Guicciardinis und des Gildenbuches als zu vieldeutig übergangen werden, bezeugen sie uns doch klipp und klar, daß ein Verhältnis D.s zur Miniaturmalerei — in welcher Form auch immer — bestanden hat.

Weale und alle ihm Folgenden wiesen immer von neuem auf zwei Miniaturen der Akademie in Brügge (Predigt Johannis und Taufe Christi) hin, auf deren Rück-

(1) Gazette des Beaux-Arts, 1891, I, II.

(2) Les Heures de Notre-Dame, dites de Hennessy; Brüssel 1895.

(3) Kämmerer („Ahnenreihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses") erstrebte in erster Linie eine Sammlung des Materials. Seine Liste ist bisher die vollständigste geblieben.

(4) Er lebte seit 1542 in den Niederlanden!

Digitized by Google

seite sich von einer Hand der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Notiz „Gheeraert van Brugghe" findet. Später (Portfolio 1895, Dezember, mit Abb.) fügte Weale als Werk der Frau D.s, Cornelia Cnoop, noch drei in Form eines Triptychons zusammengeordnete Miniaturen (Madonna mit Kind, auf den Flügeln Katharina und Barbara) an, die aus der alten Dünenabtei bei Brügge stammen sollen (Sammlung Willett, Brighton, dann Colnaghi, London). Diese Werke bildeten zum Schaden der Forschung den Angelpunkt unserer Frage. Weale schätzte den Wert der Inschrift, wie die Provenienzangabe bei diesen Miniaturen zu hoch ein. Die von ihm zum Teil schon namhaft gemachten Handschriften, in deren Reihe jene Einzelblätter nur ein Glied ausmachen, boten zumeist gleiche Handhaben in bezug auf Provenienz u. a. m. Wären aber die Einzelblätter innerhalb des Zusammenhanges jener umfangreicheren Werke betrachtet worden, so wäre klar geworden, daß solche Angaben für eine Zuweisung an D. selbst nicht ausreichen. Oder sind wir in der Lage auf stilkritischem Wege die Gruppe, als deren Mittelpunkt das Breviar Grimani oder der „Hortulus animae" gilt, D. zuzuweisen?

Dem Meister der Bilder des „Hortulus animae" in Wien und seiner Werkstatt — das Breviar Grimani kenne ich nicht im Original[1]) — sind zahlreiche Handschriften zuzuschreiben, von denen ich einige der mir durch Autopsie bekannt gewordenen nenne:

Das ältere Gebetbuch Maximilians; Wien, Hofbibliothek, Nr. 1907 (fünf Min.; Abb. 9).

Gebetbuch Nr. 1887; Wien, Hofbibliothek (nur vier Bilder vom Hortulusmeister; Abb. 10 und 18)[2]).

Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland; Wien, Hofbibliothek, Nr. 1897 (eigenhändig nur der Hieronymus, fol. 189^{v} [Abb. 11], und wohl der Kalender mit ausgezeichneten figurenlosen Landschaften; sehr viel Werkstattarbeit, zwei andere Künstler sind ebenfalls beteiligt).

Gebetbuch, add. ms. 35313, London, British Museum (auch hier nur Teile

(1) Nach nochmaliger Durchsicht der 12 Bände der großen Ausgabe des Breviars halte ich für sehr wahrscheinlich, daß eine einzige Werkstatt die ganzseitigen Figurenbilder ausführte, und zwar die des Simon Bening, dessen Beteiligung u. a. von Friedländer und Kämmerer behauptet wurde, und dem ganz gewiß zumindest ein Teil der Bilder angehört. Das Breviar vertritt einen fortgeschritteneren Stil gegenüber der Hortulusgruppe, es läßt sich auch nur bis 1520 zurückverfolgen, ist also als Werk S. Benings denkbar, der 1508 zuerst in der Gilde der Miniaturmaler in Brügge auftritt. — Meine Attribution des Grimani Breviars stützt sich auf stilistische Analogien mit den als Werk S. Benings anerkannten Gebetbuchfragmenten in London (Brit. Mus. add. ms. Nr. 24098, Abb. 8), die in engster Beziehung zu den „Heures de Hennessy" in Brüssel stehen. Letztere sind durch Vergleich mit der beglaubigten Kreuzigung in einem Missale in Dixmuiden als Werke S. Benings von Destrée nachgewiesen worden. Der enge Zusammenhang des Breviars Grimani mit der vorangehenden Hortulusgruppe, den man bei der Mehrzahl der Werke S Benings nicht so deutlich wird nachweisen können, läßt auf ein Frühwerk Simons schließen und in der Tat reiht sich das Breviar so am leichtesten in das — sehr umfangreiche — Oeuvre Simons ein. Es fehlen fast durchweg die stark untersetzten Figuren der Reifezeit, an denen der Meister so leicht erkannt werden kann, auch glänzt er hier noch nicht in den später häufig wiederkehrenden, höchst lebendig geschilderten Massenszenen (vgl. Abb. 7).
(2) Hier ist neben zwei anderen Meistern die Werkstatt des Hortulusmeisters besonders ausgiebig beteiligt gewesen. Ich bilde ein Blatt eines dieser Nachfolger ab (Abb. 12). Vergleicht man es mit den in der Gazette des Beaux-Arts, 1911 (September), gegebenen Abbildungen aus den Heures de Croy beim Herzog von Arenberg, so wird man wohl allgemein in einigen der Bilder diesen Nachfolger wiedererkennen.

Digitized by Google

des Werkes; ein zweiter Meister[1]) führte fol. 10v, 18v—34, 56v—126, 158v, 159 aus).

Fragmente eines Gebetbuches; Kassel, Landesbibliothek, teilweise HB signiert (Abb. 17 und 23).

Ich habe nur solche Handschriften angeführt, die zweifellos einer Hand angehören. Die Anzahl dieser Miniaturen hindert schon, G. David als Urheber der Gruppe zu betrachten. Man bedenke, daß der umfangreiche Bilderschmuck des „Hortulus" von einer Werkstatt unter einem Werkstattleiter geschaffen worden ist. Das Bildermaterial läßt sich zudem leicht verdreifachen. Zieht man alle den Stil des „Hortulus" verratenden Handschriften in Betracht[2]), so erscheint das Unterfangen wenig aussichtsvoll, Gerard Davids Hand in diesen Blättern zu erweisen. In der oben umgrenzten Gruppe können wir zudem Gewohnheiten des ausführenden oder die Ausführung überwachenden Künstlers beobachten, die wir bei D. nicht antreffen. Ich rechne dazu in erster Linie die Vorliebe des Meisters für hohe Gebäude im Mittelgrunde mit Moos auf den Dächern und durch Regen leicht verwitterten Mauerflächen. Männer- wie Frauentypen sind bei David strenger und — so merkwürdig es klingen mag — weniger einförmig. Die Köpfe des Hortulusmeisters sind milder und lieblicher, seine Figuren von leiser Eleganz. Schließlich sei auch daran erinnert, daß die Kasseler Folge die Signatur HB trägt, die in der Tat alt ist und den Charakter einer Künstlersignatur hat[3]).

Trotz alledem muß ein engerer Zusammenhang als der des gemeinsamen Aufenthaltsortes zwischen D. und der Miniaturmalerei geherrscht haben. Es mag dies durch zwei recht bezeichnende Fälle veranschaulicht werden. Die Münchener Anbetung der Könige von David, die Friedländer mit Recht als Kopie nach Goes ansieht, ist ihrerseits von einem Brügger Künstler im Breviar der Isabella von Spanien kopiert worden (British Museum, add. ms. 18851, fol. 41; s. Abb. 19). Daß das Bild des jugendlichen Meisters — das Werk zählt zu seinen Frühwerken — dem vermutlich berühmten des Goes vorgezogen wurde, ist wohl nicht bedeutungslos[4]). Wahrscheinlich war das Gemälde erst kurz vorher vollendet worden. Das Breviar der Isabella von Spanien, einer der schönsten Repräsentanten des Stiles vor dem „Hortulus animae" (Abb. 15, 16, 19—22), ist 1497 spätestens entstanden, da es damals von F. de Roias der Isabella geschenkt wurde[5]). Es ist schon merkwürdig, daß ein

(1) Dieser Meister B schuf das hervorragende Titelblatt des genannten Gebetbuches Jakobs IV. von Schottland (fol. 24v), an dem auch der Hortulusmeister beschäftigt war.

(2) Wohlgemerkt würde es sich auch bei dieser erweiterten Gruppe nicht allgemein um Brügger Arbeiten handeln, sondern um solche, bei denen nur die eigenhändige oder ateliermäßige oder nachahmerhafte Ausführung noch nicht festgestellt ist. Ich unterscheide bei der Brügger Buchmalerei von etwa 1490 bis 1520 einstweilen zumindest sechs deutlich sich gegeneinander abhebende Künstler, die alle stark beschäftigt, ihrer künstlerischen Bedeutung nach freilich recht verschieden sind.

(3) Man wird den Werkstattbetrieb so aufzufassen haben wie später bei Rubens. Auch für unsere Gruppe wird die Zeit kommen, wo wir noch eingehender die eigenhändigen Bilder des Meisters von den von ihm übergangenen werden scheiden können, oder die Ausführung von der Hand eines Thulden oder Schut des 16. Jahrhunderts erkennen werden.

(4) Daran kann nicht gezweifelt werden, daß gerade das Bild D.s dem Miniaturisten vorlag.

(5) Vgl. den Katalog der Handschr. des British Museums und Warner, Ill. Manuscripts, I. Serie (bunte Abb.). — An der Handschrift ist auch ein Künstler beteiligt (Abb. 15, 16), den ich Meister des Dresdener Gebetbuchs nennen möchte. Das reichgeschmückte Gebetbuch A 311 in der kgl. Bibliothek in Dresden ist von seiner Hand (Abb. 13 und 14). Zwei Blätter dieses Gebetbuchs glaube ich unter den im Louvre ausgestellten Einzelblättern (im Saal der primitiven Franzosen) wiedererkennen zu dürfen. Unter anderem schuf der Meister auch das Gebetbuch add. ms. 17280 im British Museum und den

Digitized by Google

unzweifelhaftes Frühwerk D.s sobald darauf kopiert wurde, in die rechte Beleuchtung wird die Miniatur erst in anderem Zusammenhange gerückt werden: sie ist wohl von D. selbst. — Ein anderer Fall von Entlehnung betrifft die Predella des Annenaltars Davids (jetzt Sammlung P. A. B. Widener) bei Lady Wantage, die mit je drei Szenen von Wundern des hl. Nikolaus und Antonius geschmückt ist. Die Szene des Eselswunders des Antonius wurde in der Kasseler Folge kopiert (Abb. 17)[1]). Das Verwunderliche ist, daß ein relativ wenig bedeutendes Bildchen — der Altar ist außergewöhnlich umfangreich, unser Bild ist nur eines der sechs Predellenbilder — als Vorbild für ein höchst glanzvolles Gebetbuch herhalten mußte[2]).

Noch enger knüpfen wir die Miniaturmalerei an D.s Namen durch folgendes. Die Bilder des Breviars der Isabella von Spanien sind zeitlich wie stilistisch als Vorstufen zu der Hortulusgruppe aufzufassen. Nun sind von dem Künstler, der die oben genannte Anbetung der Könige schuf, in diesem Breviar außerdem die Anbetung des Kindes (fol. 29, [Abb. 20]), die hl. Barbara (fol. 297 [Abb. 22]) und ein außerordentlich schöner Johannes auf Patmos (Abb. 21)[3]). Die Farben wie die etwas spitzpinselige Technik lassen vor dem Original keinen Zweifel über die Aufteilung[4]). Es sind die einzigen Werke des hervorragenden Meisters im Breviar und, soweit ich sehe, seine einzigen bekannten überhaupt in den zahlreichen Gebetbüchern dieser Zeit. Der bedeutende Künstler steht in nichts dem Hortulusmeister nach. Im Gegenteil, man wird diesen vier Bildern, deren jedes auch als Tafelbild bestehen könnte, nichts von jener gleichmäßig sorgfältigen und etwas reizlosen Ausführung anmerken, die alle Werke des Hortulusmeisters auszeichnet. Blättert man in einem Buche seiner Werkstatt, so wird man schon nach den ersten Bildern einen festen Farben- und Typenkanon gewahr werden, der angesichts eines Einzelblattes wegen der Schönheit der Farben und der sorgfältigen Durchführung wohl lebhafte Be-

Kalender eines Gebetbuches in der Nationalbibliothek in Madrid (Schrank I, Nr. 6). — Zahlreiche Abbildungen des Dresdener Gebetbuches bei R. Bruck, Die Malereien in den Handschr. des Königreichs Sachsen, 1906.

(1) Die Vorlage wurde dann auch im Breviar Grimani benutzt (Bd. VII, Tafel 1102, der großen Ausgabe), ebenso wie die Münchener Anbetung sich im Breviar kopiert findet (Bd. II, Tafel 139). — Die zwei Kopien nach der Münchener Anbetung sind schon in Kämmerers „Ahnenreihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses", p. 21, genannt, wie ich mich dank der freundlichen Unterstützung Professor Kämmerers in seinem schwer erhältlichen Werke überzeugen konnte.

(2) Eine andere Entlehnung betrifft die Marienlebenserie in Evora (Portugal, Bodenhausen, Nr. 121a), die ich mit Bodenhausen einem recht selbständigen Nachfolger D.s, der auch von anderer Seite beeinflußt war, gebe. Die „Begegnung unter der goldenen Pforte" der Serie hat im Mittelgrund die Szene der Verkündigung an Joachim durch den Engel. Diese Joachimsfigur kommt mehrfach als einer der Hirten in der Verkündigung an die Hirten vor, so in cod. 1887 in Wien (fol. 53v, s. Abb. 18), in der Kasseler Folge und in dem 1483 datierten Catholicon, dessen Miniaturen teilweise von Jan van der Moere herrühren (Brüssel, cod. 9121/23, 9124). Hier scheint der merkwürdige Tafelmaler nach Miniaturen gearbeitet zu haben, falls nicht beide Darstellungen auf ein gemeinsames Vorbild, das im Goeskreise zu suchen wäre, zurückgehen.

(3) Eine vereinfachte Kopie im Gebetbuch Nr. 1862 in Wien (fol. 10v). Der Meister dieser Handschrift gehört zu den meistbeschäftigsten Künstlern seiner Zeit, obgleich er durchaus nicht in eine Reihe mit dem Hortulusmeister oder einem der beiden Bening zu stellen ist.

(4) Ein dritter Meister hat sehr viel später den Bildschmuck auf fol. 363v—368 und 385v ausgeführt. Außer dem schon genannten „Dresdener Gebetbuchmeister" sind noch zwei sehr unbedeutende Künstler mit kleinen Bildern daran beteiligt. — Ich bemerke ausdrücklich, daß die Aufteilung bereits vor Jahr und Tag erfolgte, und daß erst die Unmöglichkeit, die vier in Frage stehenden Blätter mit gleichzeitigen Miniaturen zusammenzubringen, mich auf den Gedanken kommen ließ, es handele sich bei ihnen um Werke Davids.

Digitized by Google

wunderung auslösen mag, in ständiger Wiederholung aber den Eindruck des Fabrikmäßigen hervorruft, zumal die Unterschiede zwischen guten und schlechten Werken fast nur in der Sorgfalt der Ausführung begründet sind. Der Meister des Isabella-Breviars ist ungleich fesselnder. Jedes der vier Bilder zeigt ihn von einer neuen Seite. Die Sicherheit und Freiheit mit der der Wald hinter Johannes, der einzelne Baum vorn in die Szenerie eingesetzt ist, die jedem traditionellen Schema abholde Darstellung der Vision auf dem Wasser und in der Luft stellen dieses Bild in die vorderste Reihe von Brügger Miniaturen. Daß die vier Blätter vor 1497 entstanden, wird uns nicht erstaunlich erscheinen, wenn wir einen Blick auf die Anbetung des Kindes werfen (Abb. 20). Es ist das Kompositionsschema der frühen Anbetungen Gerard Davids, das wir jetzt aus drei Beispielen kennen: Budapest, Berlin (Sammlung † v. Kaufmann) und ein seit 1878 verschollenes Bild[1]). Die Darstellung ist jenen Tafelbildern so außerordentlich ähnlich, daß wir an eine Kopie eines dieser Bilder denken könnten, es gelingt aber nicht, das Bild als Kopie eines der drei Werke zu entlarven. Es ist eine ebenso selbständige und in gleichem Geiste entworfene Komposition wie die der Tafelbilder. Man vergleiche die halbkreisförmige Anordnung der Figuren, die Stellung des Joseph mit der auf dem Budapester Bilde und den Typus des bärtigen Hirten der Miniatur. Die Frage muß hier laut werden, ob wir es nicht mit einem Werke des Tafelmalers David zu tun haben, und ich bin der Meinung, daß, wenn irgendwo, dann hier die Berechtigung vorhanden ist, Davids Hand in Miniaturen zu sehen.

Gleich überzeugend scheint mir die Barbara (Abb. 22) für D.s Urheberschaft zu sprechen. Es ist bezeichnend, daß der Typus von dem der sonst als „davidisch" angesprochenen weiblichen Heiligen des Hortulusmeisters entschieden abweicht. Es liegt etwas ernsthaftes, gesammeltes in diesem vollwangigen Antlitz mit der breiten Stirn im Gegensatz zu dem mehr zarten und süßen der Katharina und Barbara der Gebetbücher des Hortulusmeisters (Abb. 23). Die Zeichnung der Finger ist ganz im Stile D.s und auch der trocken und verständig, ohne jedes elegante Motiv gezeichnete Faltenwurf ist uns von ihm allein so ähnlich bekannt.

Die Anbetung der Könige, die, wie wir sahen, nach dem Münchener Bilde D.s kopiert ist[2]), gehört unzweifelhaft der gleichen Hand und es scheint mir so am leichtesten erklärlich, daß wir zur Zeit der Entstehung des Tafelbildes, das doch selbst nichts als eine veränderte Kopie eines wohl ungleich berühmteren Werkes war, bereits eine Kopie in einem der Hauptwerke der Brügger Buchmalerei finden: David hatte sie selbst eingezeichnet.

Um es nochmals zu sagen: Der auffällige stilistische Zusammenhang mit den Frühwerken D.s, ihre künstlerische Bedeutung und ihre sehr bemerkenswerte Isoliertheit innerhalb der gleichzeitigen Produktion lassen mich vermuten, daß uns in den vier Blättern Zeugnisse für die Tätigkeit Davids als Miniaturmaler erhalten sind. Allgemein muß man dahin resümieren, daß dem Materialbestand zufolge David in erster Linie Inspirator — vielleicht auch Werkstätteninhaber mit einem von ihm unabhängigen Leiter — war, daß er seine durch frühe Nachrichten bezeugte Tätigkeit als Miniaturmaler tatsächlich, wenn auch selten, ausübte.

* * *

(1) Nach einer Braunschen Photographie veröffentlicht von Bodenhausen und Valentiner in der Zeitschrift für bildende Kunst 1911.

(2) Bei einem genauen Vergleich wird man finden, daß nur einige Teile aus dem Gemälde wörtlich übernommen sind.

Digitized by Google

ANHANG

Anmerkungen zum Katalog der Gemälde von E. von Bodenhausen[1])

Die Madonna bei Traumann (Nr. 7)[2]) ist durch Friedländer (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml., 1906) in eine Reihe von Madonnen eingefügt worden, die samt und sonders auf ein Bild aus dem Kreise des Rogier zurückgehen.

Der Arbor Jesse in Lyon (Nr. 10) stammt aus der Culling Eardley-Sammlung in Erith, worauf er in den Besitz von J. D. Gardner in London überging (Engerth, Jahrbuch der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses, V., 113).

Wie aus der Verkündigung auf der Rückseite der zwei Flügel aus der Sammlung Kann (Nr. 11) hervorgeht (Abb. Burl. Mag., VII., 234), können diese erst nach der Sigmaringer Verkündigung entstanden sein. Der Engel zumal ist abhängig von diesem Hauptwerk Davids. — Ein Wächter der Auferstehung ist nach Valentiner (Kunstchronik, N. F., XVII., 145) im Breviar Grimani kopiert.

Vom Marienaltar im Louvre ist neben den Madonnen in Darmstadt und in der Sammlung Johnson auch die aus der Richtung des Isenbrant in Berlin (Nr. 554) abhängig.

Der neueste Münchener Katalog weist nach, daß die Anbetung der Könige ebenda (Nr. 14) 1815 aus der Sammlung Yben in Paris an Graf Rechberg übergegangen ist, der sie 1818 an die Pinakothek verkaufte. — Der Joseph ist nach Kämmerer im sogenannten Gebetbuch der Maria von Burgund in Berlin kopiert.

Kopien der Gerechtigkeitsbilder in der Akademie in Brügge (Nr. 18) sind im Palais de Justice in Brügge (nur die Schändung des Sisamnes) und ehemals (?) im Louvre (aus dem Stadthause von Nieuport, dann in der 1855 in London versteigerten Sammlung Ralph Bernal. — Weale, Gazette des Beaux-Arts, XX [1866], 547; Portfolio 1895, p. 13).

Kopien der Brüsseler Anbetung der Könige (Nr. 20) auch auf den Auktionen Heim (Heibing, 28. November 1901, Nr. 768; 62 : 50) und Großmann (Heibing, 30. Oktober 1902, Tafel 4; 67 : 52).

Eine Replik der Ruhe auf der Flucht der Sammlung Pablo Bosch (Nr. 24) wurde 1902 auf der Auktion Christie an Dowdeswell verkauft (Burl. Mag. VII., 469). Wohl identisch mit dem von Dowdeswell stammenden Exemplare bei Mrs. Stoop, das 1906 auf der Guildhall-Ausstellung war und als gleichwertig dem Bilde bei Bosch gerühmt wird. (Friedländer, Repert. für Kunstwissensch., 1906, p. 578. — Weale, Burl. Mag., IX., 239.)

Zur Provenienz des Katharinenaltars in der National Gallery (Nr. 27): Vente Drouot, 18. Januar 1877, verkauft an einen Kaufmann, dann an M. Lebrun. Es herrschte in französischen Zeitschriften ein lebhafter Streit über den Autor des Bildes (L'Art, VIII., 113).

Kopie des hl. Nikolaus (Nr. 31) auf einem Madonnenbild der Sammlung Dollfus (Abb. L'art décoratif, 1912, I., 291).

Die „Suppenmadonna" der Sammlung Traumann (Nr. 37) scheint besonders beliebt gewesen zu sein. Zu den drei bei Bodenhausen genannten Wiederholungen kommt die von Bodenhausen-Valentiner angeführte in Amerika, eine fünfte in der Sammlung Hoschek (Auktion Wien, 24. März 1909, Nr. 42), eine sechste (schon im Stile der Romanisten) ehemals in der Sammlung von Blomberg (Auktion Heberle, Köln, 23.—25. November 1903, Nr. 101; 44 : 30) und eine siebente ehemals bei Sedelmaier (Nr. 218, Auktion 3. Juni 1907).

Auf der Ausstellung der Starye Gody von 1908 in Petersburg war unter Nr. 20 (Baron Meyendorff) ein Madonnenbild aus D.s Kreis, das nach J. Schmidt (Publik.-Werk der Ausst., 1910, p. 56) eine Kopie der Madonna, ehemals bei Kann (Nr. 39), ist.

Die kleine Pietà mit Maria und Christus in Halbfigur (Nr. 41), kommt auch im Haag (Mauritshuis, Nr. 725 „Ysenbrant"), Uccle (Sammlung van Gelder; identisch mit dem bei Bodenhausen als verschollen aufgeführten Exemplar der Auktion Fondi), Ossuna (Krypta der Herzöge von Ossuna; Reinach, Répert. des Peintures, II., 476) und Berlin, Auktion Lepke vom 25. April 1911, Nr. 109 („Metsijs"; 31 : 25) vor.

(1) Die Ergebnisse der vorangehenden Zeilen und des Nachtrages von Bodenhausen-Valentiner sind nicht aufgenommen.

(2) Die Nummern sind die des Bodenhausenschen Kataloges.

Digitized by Google

Das meist kopierte Werk D.s dürfte jene 1912 wieder aufgetauchte Kreuzabnahme der alten Sammlung Dingwall sein, falls man die gleiche Darstellung in Halbfiguren, deren bekanntestes Exemplar das bei Carvalho (Nr. 43), hiervon abzuleiten geneigt ist. Die Wiederholung in Halbfiguren in den Uffizien nannte Bodenhausen schon. Andere sind bei Colnaghi (Burl. Mag., VI., 294), bei Gräfin Peralta (1905 ausgest. Lüttich; Burl. Mag., VII., 469), in der Sammlung Hoschek (Friedländer, Repertor., 1906, p. 578) und in der Kathedrale von Zaragoza (Boletin de la Sociedad española de Excursiones, XVII., 1909, p. 241; Bertaux in Michels Hist. de l'art, IV., 2, p. 894). Auch eine Nachzeichnung der Komposition existiert im Brit. Museum (Sloane Coll. 216—5218; II. Band der Anonymen).

Digitized by Google

DIE STIMMUNG IN DER VENEZIANISCHEN MALEREI

Von M. GRUNEWALD

Die venezianische Malerei wird unter allen Italiens als die stimmungsvolle angesehen. Was bedeutet stimmungsvoll? Was heißt Stimmung? Ich sehe hier von derjenigen Bedeutung des Wortes ab, welche man im Französischen mit „disposition" oder „humeur" übersetzt, einem frohen, traurigen Gestimmtsein, für welches wir keinen bestimmten Erreger angeben können, einem psychophysischen Zustand, welcher der Laune nahesteht. Wenn wir von der Stimmung sprechen, die ein optischer Komplex in uns erregt, so verstehen wir etwas anderes darunter. Um eine Sonderbarkeit vorwegzunehmen: es handelt sich da um einen psychischen Zustand, für welchen die romanischen Sprachen auffallenderweise gar kein Wort haben; es bleibt nur die Zuflucht zu der Bezeichnung „sentiment" übrig, die aber doch etwas wesentlich anderes bedeutet. Wenn wir nun der Definition unseres Begriffes nähertreten wollen, so haben wir zunächst noch zwei Bedeutungen zu unterscheiden. Ich kann z. B. finden, „in diesem Gemälde ist die Stimmung des Sündenfalles sehr gut ausgedrückt", und doch würde ich vielleicht von demselben Werke nicht einfach sagen „es ist stimmungsvoll". Denn in dem zweiten allgemeinen Sinne wird der Begriff gleichsam prägnant gebraucht: ein Bild hat nicht diese oder jene Stimmung, sondern es ist an sich stimmungsvoll oder nicht. In diesem letzteren Sinne kann man von der Stimmung in der venezianischen Kunst sprechen. Es wird da gelegentlich hingewiesen auf die Stimmung der Gemälde und andererseits auf diejenige, in welche wir selbst versetzt werden. Natürlich können nur wir den psychischen Zustand der Stimmung erleben, aber das Gemälde veranlaßt durch seine Struktur in uns dieses Erlebnis; infolgedessen der schwankende Sprachgebrauch.

Nun käme es darauf an, das Erlebnis in uns zu analysieren und weiterhin die Ursachen, welche in der venezianischen Malerei Stimmung hervorrufen, namhaft zu machen. Jeder wird bei einer solchen Aufgabe sofort an Giorgione denken. In einer Landschaft sitzt eine junge Frau, nackt, verträumt, ein Kind säugend. Ein Stück davon entfernt steht ein Jüngling, sinnend. Die Landschaft ist in Dunst gehüllt, gewitterschwer. Was geht vor? Wir wissen es nicht[1]). Wir fühlen nur, daß es Beziehungen geben kann zwischen Mann und Frau, daß sie wie mystisch sich entspinnen und vergehen, beglücken und verwunden. Es ist ein Weben und Werden, ein Wüten und Vernichten wie in den Weiten der Natur. Wie ein Mysterium erfüllt sich alles Sein, und wir sind wie Sinnende, die sich treiben lassen.

Hier ist der Höhepunkt venezianischer Stimmungskunst. Und wenn wir versuchen, in uns die Besonderheit des Erlebnisses vor einem solchen Gemälde zu fassen, so werden wir wohl finden, daß zunächst eine starke Erregung des Gefühles statthat, daß aber weiterhin unsere Emotionen nicht durch eine scharfe Präzisierung des optisch Aufgenommenen in enge Grenzen geschränkt werden. Das Kunstwerk gibt Anregungen und läßt die Weiten offen; neben dem Gefühl tritt die Phantasie in Aktion. Das Erleben bekommt etwas Kosmisches insofern, als Mensch und Natur darin umfaßt werden, als auch insofern, als, fast möchte man sagen, alle Weiten des Seelenlebens offenstehen.

(1) Die Deutung Wickhoffs hat uns zwar den zugrunde liegenden Stoff erschlossen; aber das Geschehen, welches der Künstler daraus gemacht hat, ist ja doch viel umfassender, und das Geheimnisvolle bleibt und soll da sein. Der Stoff bot nur eine Anregung.

Digitized by Google

In der eben gegebenen Beschreibung ist zunächst das Erleben der Stimmung an den anekdotischen Inhalt des Gemäldes angeknüpft: den psychischen Ausdruck der Figuren, das Gewitter in der Landschaft. Hierher gehört auch die Helldunkel-Beleuchtung, welche in der venezianischen Malerei schon früh auftritt und gefühlserregend wirkt, und zwar infolge der daraus entstehenden Verundeutlichung der Form. Es werden Ungewißheiten in die Malerei gebracht, indem Teile derselben verhüllt und undeutlich werden und der Phantasie freien Spielraum lassen. Und Phantasiegebilde sind immer stark gefühlsbetont.

Nun aber ist außerordentlich wichtig, ja viel wichtiger die Darstellungsweise, und hier werden wir mitten in das artistische Erlebnis der Venezianer eingeführt. Man kann da sowohl von der dekorativen, als auch von der gegenständlichen Ausdrucksweise sprechen, von welchen jede für sich imstande ist, bestimmte Gefühle auszulösen. Die dekorative oder ornamentale Komposition eines Gemäldes besteht sowohl in Auswahl und Anordnung der Formen, als auch der Farben. Besonders die stark gefühlserregende Wirkung der letzteren ist durch psychologische Experimente schon öfter festgestellt worden. Dabei wird die Art der Komposition wichtig, und gerade in der Auswahl und Zusammensetzung der Töne sind die Venezianer sehr geschickt. In der formalen Anordnung wäre die größere Bevorzugung des frei Rhythmischen gegenüber Florenz zu betonen.

In dem Ausgestalten der gegenständlichen Bedeutung von Formen und Farben zeigen sie sich vor allem vor den Florentinern, oder besser gesagt Mittelitalienern, grundsätzlich verschieden. Sie haben eine ganz andere Auffassung von den Gegenständen als solchen, ganz abgesehen davon, was diese im Bildganzen bedeuten. Es ist für das venezianische Stimmungsbild wichtig, daß seine Maler die exakte Muskel- und Gelenkzeichnung der Akte, welche einen Hauptpunkt der italienischen Renaissance bilden, doch nur in beschränktem Maße aufnehmen. Die klare Verdeutlichung der menschlichen Form in Muskeln und Gelenken gibt dem Körper etwas Gedankliches, Logisches[1]); es wird das Funktionelle an ihm hervorgehoben; er zeigt sich als sinnvoll konstruierte Maschine erkannt und dargestellt, welche nach gewissen Gesetzen konsequent funktioniert. Durch einen solchen Anblick wird als psychisches Erlebnis des Beschauers mehr der Verstand angeregt, und das begleitende Gefühl ist vor allen Dingen die Freude am Verstande, am Logischen. Tritt aber das Funktionelle und die klare Formverdeutlichung des Körpers zurück und wird der Wert mehr auf die Weichheit des Fleisches und sein koloristisches Aussehen und damit auf die Assoziation der sinnlich-lebendigen Materie gelegt, so kommt schon in das einfache Erlebnis des optisch Wahrgenommenen ein viel stärkerer und leidenschaftlicherer Gefühlston. Die lebensvolle Ausgestaltung der Materie löst im Beschauer Erinnerungen an subjektive Daseinsgefühle und Gefühle des Entzückens an den sinnlichen Qualitäten des menschlichen Körpers aus. Der Verstand hat mit diesen Dingen wenig zu tun. Es werden vielmehr die zartesten Blüten des Trieblebens bei der Freude an der Materie leise angerührt. Ähnliches gilt von der lebendigen malerischen Darstellung der Landschaft[2]). Dazu kommt wieder die gefühlserregende Wirkung der Farben an sich. Endlich ist die leichte Verunklärung der exakten Formgebung der Anregung der Phantasie günstig.

(1) S. G. v. Allesch, Die Renaissance in Italien, Weimar 1912.

(2) Justi (Giorgione) spricht bei Gelegenheit der Behandlung der Madonna von Castelfranco von der Assoziation des fast animalischen Reizes eines Aufenthaltes in kühler Marmorhalle, wenn draußen die Landschaft von Sonne durchglüht ist. Hier werden also schon durch das im Bilde Erzählte emotional betonte Reproduktionen von Sinnesempfindungen angeregt. Die Art der Behandlung macht aber natürlich erst alles wirksam.

Digitized by Google

In der koloristischen Komposition, in der weichen und farbig-lebendigen Behandlung der Gegenstände, in dem schimmernden und unbestimmten Helldunkel ist zum größten Teil der Stimmungsgehalt der venezianischen Malerei begründet. Selbstverständlich braucht sich der Schauende aller Assoziationen, die da erregt werden können, nicht deutlich, ja vielleicht gar nicht bewußt zu werden. Trotzdem ist der resultierende Stimmungseindruck doch darin begründet, daß sein Erlebnis der besonderen Gefühlsbetonung der genannten Vorstellungskreise verwandt ist.

Bei Giorgione finden wir nun diese spezifisch venezianischen artistischen Ausdruckselemente. Ja, er hat z. B. der koloristischen Behandlung des menschlichen Körpers selbst mit Nachdruck die Aufnahme in die Malerei bereitet[1]). Wie Vasari berichtet, nahm er mit Bewußtsein Stellung gegen die Florenzer Auffassung des menschlichen Körpers als wohlkonstruierter Maschine. „Das Arbeiten mit der Farbe... ist die wahre Zeichnung."

Er bedeutet aber insofern den Höhepunkt venezianischer Stimmungsmalerei, als das Erlebnis bei ihm die größte Spannweite hat. Man kann kaum sagen, er versetze uns in diese oder jene Stimmung, sondern er trägt uns in die Stimmung an sich hinein. Zum großen Teil liegt das in dem schon erwähnten psychischen Ausdruck, in Haltung und Gestus der Figuren. Giorgione ist derjenige, welcher in der venezianischen Kunst die Wende aus dem Religiösen in das Profane bezeichnet. Sein Vorgänger, Giovanni Bellini, lebt noch ganz im kirchlichen Geiste. Aber die Madonna Giorgiones ist keine Heilige mehr, sondern eine irdische Frau. Indessen ist die irdische Stimmung bei ihm so weit und so hoch genommen, daß gleichsam auch die religiösen Momente des menschlichen Lebens, welche ja zum großen Teil in der Ungewißheit, die uns umgibt, ihre Nahrung finden, mit in ihr enthalten sind. Es scheint überall in seinen Gemälden ein Sinnen um geheimnisvolle und tiefe Beziehungen vorhanden zu sein. Landschaft und Figuren, Farben und Formen gehen in diese träumende Stimmung ein, und das Sinnen scheint sich zu erweitern und zu verlieren in allen uns geheimnisvoll und rätselhaft erscheinenden Dingen der eigenen Seele und der uns umfassenden Natur.

Vasari erzählt, daß Giorgione die phantastischen Dinge geliebt habe, und in der Beschreibung der Fresken des Fondaco dei Tedeschi spüren wir trotz des gespendeten Lobes doch das florentinische Mißbehagen vor dem Ungewissen, hier speziell des anekdotischen Inhaltes. Da wäre eine Frau in eigentümlicher Stellung gebildet und dort ein Mann, und man wüßte nicht, was es bedeuten sollte; er hätte auch niemanden gefunden, der ihm darüber hätte Auskunft geben können. Die Hauptsache: der ungewiß wirkende Stimmungseindruck ist dem vor allen Dingen Klarheit verlangenden Florentiner gar nicht zum Bewußtsein gekommen.

Die wesentlichen Darstellungsmittel, welche Stimmung erregen, charakterisieren die Hauptmeister der venezianischen Malerei: die sinnlich lebendige Darstellung der Materie, das Helldunkel und das Kolorit. Um nun an einzelnen Künstlern kurz noch Besonderheiten hervorzuheben, empfiehlt es sich, von Giorgione aus zunächst historisch rückwärts, dann vorwärts einen Blick zu tun. Viele Gemälde Giovanni Bellinis sind sehr stimmungsvoll: wir finden, besonders in späteren Werken, eine gewisse Weichheit der Formen, das Helldunkel und die schöngestimmten Farben. Aber war die Stimmung bei Giorgione weit und kosmisch, so klingt hier eine besondere Note vor, das Religiöse. Indessen ist auch dieses weit

(1) Bei Künstlern dritten Ranges, wie etwa Bissolo, denen es auch an entsprechender koloristischer Kraft fehlt, sieht man dann diese an sich sehr schöne weiche Auffassung des menschlichen Körpers zu ausdruckloser Schwammigkeit werden.

Digitized by Google

gefaßt, und wir brauchen seine Madonnen nur mit florentinischen, z. B. Donatellos zu vergleichen, um den Gegensatz schwebender Stimmung gegenüber leidenschaftlicher, aber scharfer Bestimmtheit sofort wahrzunehmen. Auch Botticelli, so gefühlvoll er ist, steht in der Stimmung gegen Bellini zurück; er hat formal und seelisch zuviel Bestimmtheiten und Schärfen. Zu den schönsten Stimmungsbildern des Giovanni Bellini gehört die Allegorie in den Uffizien, in welcher man die Wahl der artistischen Mittel als stimmunggebende Werte deutlich verfolgen kann.

Einen Gegensatz in Venedig selbst bildet Carlo Crivelli. Seine Formen und Farben sind gut abgewogen. Aber bei ihm ist formal überall Schärfe und Präzision, welche das Weiche, Schwebende der Stimmung nicht aufkommen lassen. Das Seelenleben der dargestellten Figuren ist entweder gleich Null oder outriert. Man könnte an dieser Stelle vielleicht auch an den Umbrer Perugino erinnern, der zwar seelisch die weiche schwebende Stimmung sehr liebt, aber in den entsprechenden artistischen Ausdrucksmitteln weit hinter den Venezianern zurücksteht.

Gehen wir weiter zurück, so gelangen wir zu Jacopo Bellini. In der Bildung des seelischen Ausdrucks ist er nicht hervorragend; aber bei ihm wird alles ersetzt in dem Zauber der Farbe. Durch das erlesene Kolorit bekommen seine Gemälde nicht nur rein dekorative, sondern auch darüber hinaus psychische Werte.

Es gibt wohl selten Künstler, bei welchen der Eindruck, den die originalen Werke ausüben, so sehr von demjenigen der einfarbigen Reproduktion differiert. Die Madonna Jacopos, welche sich jetzt in Lovere befindet, sieht in der Photographie fast widerwärtig stümperhaft aus. Steht man aber vor dem Original, so versetzt die raffinierte Zusammenstellung der Farben: des gelblich-rötlichen Hauttones mit dem gelben, von goldenen Punkten übersäten Gewande vor dunklem Grunde und dem scharfen Zinnober der Korallenkette, des Heiligenscheines und des Bucheinbandes den Schauenden in eine eigentümlich erregte ästhetische Stimmung. Das Gemälde rückt auf einmal in eine ganz andere künstlerische Rangstufe ein. Es enthält plötzlich subtile artistische Werte. Und auch die Figuren selbst scheinen psychisch andere geworden zu sein, obwohl die auf dieser Kunststufe hauptsächlich in Betracht kommenden optischen Zeichen, welche den menschlichen Ausdruck angeben: wie die Zeichnung des Mundes, der Augen, ja doch in Original und Reproduktion dieselben geblieben sind. Aber es ist etwas ganz sonderbares geschehen. Infolge der Gefühlsbetonung der Farben, welche den Eindruck des ganzen Gemäldes bestimmen, haben die Figuren gleichsam einen anderen Charakter bekommen. In einer solchen Umgebung ist eine seelische Leere gleichsam unmöglich, es kann nur eine vornehme Reserve vorhanden sein. Die Madonna, im einfarbigen Bilde eine blöde Frau, wird zur Königin in Wahrheit. — Das Erleben dieser Metamorphose läßt die Möglichkeit verschiedener Wirkung der Formen und der Farben eines Gemäldes deutlich erkennen. Wir nehmen hier eine Art exakten Experimentes vor, wir können verschiedene, die Gesamtwirkung bedingende Faktoren gesondert betrachten und daraus auf das Entstehen der Gesamtwirkung schließen. Freilich ist es dabei vorteilhaft, daß man die Photographie früher als das Original sieht, denn später bedarf es einer starken Abstraktionsfähigkeit, um die Gefühlswirkung des Farbeneffektes wieder auszulöschen. — Ähnlich verdichtet sich der etwas leere Ausdruck einer Photographie der Verkündigung von Brescia im Original zu bezaubernder Fülle.

Wieder kann man an dieser Stelle auf Vasari verweisen, welcher Jacopo Bellini sehr gering schätzt, weil auf ihn offenbar das Kolorit an sich keinen Eindruck macht und ihm außerdem die weiche Zeichnung gegenüber florentinischer Präzision defekt erscheint.

Digitized by Google

Vor Jacopo Bellini liegt die byzantinische Periode venezianischer Malerei und als deren Hauptstück die Mosaiken von S. Marco. Trotz des nicht heimischen, sondern byzantinischen Stiles sind sie insofern äußerst wichtig für die Venediger Malerei, als sie bis in späte Zeiten einen großen Einfluß auf dieselbe ausgeübt haben. Ihr psychischer Ton ist beherrscht von christlich-religiösen Einflüssen, und zwar insbesondere von der weltverachtenden und den Wert auf das rein Seelische und Überirdische legenden Gesinnung des Christentumes. Der menschliche Körper ist da nur insofern von Wert, als sich in seinen Gesten und in seinem Ausdruck die himmlische Gesinnung der Dargestellten, der Heiligen Gottes, kundgibt. Die Formen sind flach, gleichsam ausdehnungslos, die Farben schematisch[1]), aber beide von hoher seelischer Ausdruckskraft. Auch alles irdische Beiwerk ist nichtig und überflüssig und nur in Andeutungen vorhanden. Aber der vergeistigte, übersinnliche Ausdruck dieser Heiligen wird nun doch durch eine sinnliche Qualität, eine optische: die Pracht der Farben, in seiner Stimmung erhöht. Die uferlose Weite des Goldes, die raffinierten Töne der Gewänder tragen, obwohl sinnlichen Elementes, zur Verstärkung der überirdischen Stimmung bei. Denn ein solcher Glanz geht gewissermaßen über die kleinen Verhältnisse der armen Erde hinaus. Da ist etwas wie ein Elysium, das zukünftige Paradies, das neue Jerusalem, dessen Tore aus Gold und Perlen sich aufbauen. „Was kein Auge gesehen und was kein Ohr gehört hat!" Die menschliche Phantasievorstellung des Überirdischen und Heiligen knüpft, wie in der Religion, so in der Kunst, oft an das Kostbarste des Irdischen an, steigert es über die natürlichen Möglichkeiten hinaus und verfehlt dadurch nicht den erstrebten Stimmungseindruck des Erhabenen und Fernen. Hoher sinnlicher Glanz wird in Verbindung mit dem entsprechenden seelischen Ausdruck der bildhaften Gestalten von dem Schauenden willig als optisches Symbol eines höchsten Geistigen aufgenommen.

Wir haben also gleichsam die Stimmung des Übersinnlichen und Unanschaulichen in Form und Farbe gekleidet. Ich glaube, man kann auch auf diese Kunst den Begriff stimmungsvoll anwenden. Ihre Farben sind es; ihre Formen ermangeln zwar nicht der Schärfe, aber es fehlt ihnen doch die Präzision des Realistischen und sie werden dadurch optisch doch in eine vage Welt hinausgehoben. Endlich tritt auch hier das Helldunkel ein, wenn auch nicht in der Darstellung selbst, so immerhin durch die Konfiguration der Kuppelräume des Kirchenbaues. Für die Stimmung ist das sehr wichtig, und im besonderen für die Befruchtung der Phantasie venezianischer Künstler.

Von den Nachfolgern Giorgiones ist ähnliches zu sagen, wie von seinen Vorgängern. Auch sie benutzen die spezifisch venezianischen stimmunggebenden Darstellungsmittel: das Kolorit, das Helldunkel, die sinnlich-lebendige Darstellung der Materie. Aber auch sie nehmen psychisch die Stimmung nicht so allgemein, sondern geben ihr eine besondere Note[2]). Bei dem späten Tizian und bei Tintoretto tritt zum Beispiel neben anderem das religiöse Element wieder stark in den Vordergrund.

(1) Näheres darüber s. in M. Grunewald, Das Kolorit in der venezianischen Malerei, Berlin 1912, S. 31 ff.

(2) Justi (Giorgione, Berlin 1908) spricht S. 305 ff. und an vielen anderen Stellen ausführlich über den stimmunggebenden seelischen Ausdruck der Figuren Giorgiones. In einem Punkte kann ich ihm nicht beistimmen, nämlich darin, daß in den späteren Werken, deren Authentizität dahingestellt bleibe, die Stimmung dadurch erhöht sei, daß ihre Nuance deutlicher wird. Man gebraucht in letztem Falle, wie ich oben auszuführen suchte, das Wort Stimmung schon in einem anderen Sinne; der allgemeine und zugleich prägnante Sinn fordert das Zurücktreten der Nuance. Freilich sind ja diese Dinge relativ und fließend und nur mit großer Vorsicht in bestimmte Begriffe einzuordnen, und jeder wird geneigt

Digitized by Google

Und zwar ist es die leidenschaftliche Stimmung der Gegenreformation, welche sich hier bemerkbar macht. Tizian gibt gelegentlich auch ganz weit, kosmisch gefaßte Stimmungsbilder, z. B. das in Wien befindliche späte Gemälde mit Schäfer und Nymphe. Bei Tintoretto hindert die Zickzackheftigkeit der Handlungen etwas das Genießen der Stimmung. Auch das Helldunkel einerseits, das Streben nach präzis-artikulierter Form im Sinne Michelangelos andererseits sind Elemente, deren Wirkung auf den Schauenden eine gegensätzliche ist.

Das erhöhte Gefühls- und Phantasieleben fordert in jener Zeit den malerischen, stimmungsvollen Ausdruck in ganz Italien, obwohl Venedig in der Feinheit der Ausführung stimmunggebender Elemente unerreicht bleibt. Es sei auch daran erinnert, daß z. B. die Helldunkelbeleuchtung schon von Leonardo in Florenz eingeführt wurde. Und in Europa geht ja später jahrhundertelang der Kampf zwischen Stimmungsmalerei und Streben nach Klarheit und Logik hin und her.

sein, die Grenze nach seiner persönlichen Reaktion zu verschieben. Justi macht auch mit Recht auf das Träumende und Versonnene der Stadteindrücke in Venedig aufmerksam. Es handelt sich aber da doch um optische Qualitäten, welche auch die von mir genannten artistischen Besonderheiten der venezianischen Malerei mitbedingen.

Digitized by Google

BAROCKARCHITEKTEN IN ZWEIBRÜCKEN

Von KARL LOHMEYER

Man hat sich vielfach dafür interessiert, wer der Architekt des monumentalen von 1720 ab errichteten Zweibrücker Herzogschlosses sein könnte. — Zuerst war es Gurlitt[1]), der dieser Frage nachgegangen ist und die Vermutung aussprach, daß wir in dem Franzosen Pierre Patte den Erbauer vor uns haben könnten, was aber aus zeitlichen Gründen unmöglich ist, da Patte erst 1723 geboren wurde. — In meiner Arbeit über Friedrich Joachim Stengel, den leitenden Architekten des Zweibrücken benachbarten Saarbrücker Hofes, in der ich auch kurz auf diese Frage einzugehen versuchte[2]), begegnete mir dann der in Beziehungen zu diesem Baukünstler stehende Baudirektor Hautt, doch hat es sich gleich bei meinen Nachforschungen ergeben, daß dieser auch erst 1723 geborene Architekt unmöglich schon in dieser frühen Zeit bei Zweibrücker Bauten beteiligt sein könne. Auch Dehio[3]) hat sich neuerdings für den Fall interessiert und vergebens versucht die als vernichtet geltenden Zweibrücker Bauakten dieser Zeit festzustellen. So ist es von Interesse, einmal die Frage aufzuwerfen, wer denn überhaupt als entwerfender Architekt dieses bedeutsamen Barockbaues und der auf ihn folgenden weiteren Zweibrücker Bauwerke in Frage kommen kann. —

Bei den eben abgeschlossenen Nachforschungen, wie ich sie über den Kurtrierischen Barockarchitekten Johannes Seiz (1717—1779) anstellte, kam mir als Konkurrent dieses Johannes Seiz bei Planausschreibungen in den Grenzgebieten von Kurtrier und Zweibrücken ein Zweibrücker Kammerrat und Baudirektor Sundahl vor, der zum Beispiel, wie auch Seiz einen Plan für die Simultankirche in Birkenfeld lieferte. Ich bin ihm weiter nachgegangen und konnte dieses über ihn ermitteln: Er ist 1677 zu „Oden in Wermelands Thal in Schweden"[4]) als Sohn des Olaus Erickson Sundahl, kgl. schwed. Schiffskapitän († 1697), geboren und nennt sich mit vollem Namen Jonas Erickson Sundahl. Zeitweise wird ihm auch das Prädikat „von" gegeben, jedoch nicht im Kirchenbuch, so daß wir wohl auch hier wieder eine der häufig erscheinenden Volksnobilitierungen solcher bedeutenden Barockarchitekten vor uns haben, die ihnen, ohne daß je eine Standeserhöhung vorgenommen wurde, mit Rücksicht auf ihr Ansehen gegeben wurden[5]). Der Schwedenkönig Karl XII. aus dem Hause Zweibrücken-Kleeburg, der zugleich auch Herzog von Zweibrücken war, entsandte dann diesen schwedischen Architekten nach Zweibrücken, wo er mir zuerst bisher 1707 im Kirchenbuche vorgekommen ist. Seine erste Aufgabe war anscheinend eine im größeren Maße durchgeführte Landrenovatur, wie sie vielfach als Aufgabe der Barockarchitekten größeren Stiles uns entgegentritt. So führt er die Titel Landrenovator und Renovationsdirektor.

In diesem Jahre 1707 wird ihm das erste Kind in Zweibrücken, eine Tochter Anna Dorothea geboren. Die Gevatterschaften bei dieser und den nächsten Taufen seiner Nachkommen zeigen uns das hohe Ansehen, das er genoß. Die Pfalzgräfin Dorothea, Gemahlin des Schloßerbauers, Herzogs Gustaf Samuel Leopold, des Nachfolgers Karls XII. auf dem Zweibrücker Herzogsthrone, erscheint selbst als Patin.

(1) Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Deutschland; 1889, S. 469.

(2) Lohmeyer, F. J. Stengel; 1911, S. 166.

(3) Dehio, Kunsthandbücher, IV, S. 469 und Besprechung meiner Stengelmonographie im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, S. 162.

(4) Kirchenbücher der luth. Gemeinde, Rathaus Zweibrücken.

(5) Vergl. zum Beispiel Lohmeyer, Stengel, S. 40.

Digitized by Google

Sonst treten uns die vornehmsten Hof- und Beamtenchargen in der Reihe der Gevatter entgegen, wie der Kanzler von Greifenkrantz, die schwedische Generalgouverneurin Freiin von Strahlenheim und andere mehr. Seine Beziehungen zu dem Hofe des vertriebenen Polenkönigs Stanislaus Leszczinski charakterisiert „Hr. Carl von Adlersfelt, Königl. Stanislaischer Hoffmarschall", der 1716 als Pate erscheint, in demselben Jahr als sich der Polenkönig durch diesen schwedischen Architekten das Lustschloß Tschifflik bei Zweibrücken errichten ließ[1]). Die Bautätigkeit, die Sundahl dann für den 1719 zur Regierung gelangten Herzog Gustaf Samuel Leopold und seine Nachfolger entfaltete, belohnten diese mit dem Titel Kammerrat und Baudirektor. — Als solcher vermählte er sich 1732 am 26. Juli zum zweiten Male mit der „Ehr- und Tugendreichen Frau Catharina Sophia geb. Heintzenberger verwittibten Vitriarius" und starb dann im hohen Alter von 85 Jahren am 5. Juni 1762 in Zweibrücken[2]).

So hat denn die Annahme, daß dieser schwedische Architekt von 1720 ab das Zweibrücker Residenzschloß errichtet hat, eine große Wahrscheinlichkeit. Auch das heutige Bezirkskommando am Markte charakterisiert sich ohne weiteres als das Werk des Baukünstlers, der das Residenzschloß erbaute, nur die Dekoration ist hier eine fortgeschrittenere, das französische Rocaille beginnt sich in den kräftigen Fensterschlußsteinen zu regen, während sonst die Profile der Fensterumrahmungen und ihre Anordnung in den einzelnen Stockwerken im nächsten Zusammenhang mit dem Schloßbau stehen[3]).

Zeitlich käme sonst etwa nur noch als beim Schloßbau beteiligt ein Architekt Duchesnois in Betracht, von dem Molitor[4]) kurz erwähnt, daß 1727—1729 das „Hotel des gardes", also die Kaserne für die Leibgarde, unter seiner Direktion errichtet worden sei. Über ihn fehlen mir sonst bisher die Angaben, doch muß auch zweifelsohne die Forschung über ihn noch weiter einsetzen, bis eine völlige Klarheit über die bisher so dunkle Zweibrücker Baugeschichte dieser Zeit erreicht ist[5]).

(1) Molitor, Geschichte einer deutschen Fürstenstadt; 1885, S. 379.

(2) Kirchenbuch der luth. Gemeinde Zweibrücken.

(3) Von den Söhnen Sundahls trat nur einer in seine Fußtapfen, Johann Gottfried Christian Sundahl, der, wie sein Vater, auch den Titel Landrenovator führt und uns gelegentlich kleinerer Bauten in Zweibrücken, so 1757 bei der Metzgerhalle, als Architekt entgegentritt (Molitor, S. 432). Noch 1791 stirbt in Zweibrücken Gustav Samuel von Sundahl, ehemaliger Kommandant von Pyrmont und Hauptmann in dem Holländischen Infanterieregiment von Waldeck, 71 Jahre alt, also wohl der letzte Sohn des alten Baudirektors. — Ein Enkel des Baudirektors J. Sundahl, Christian Friedrich (geb. 1762), kgl. bayer. Platzmajor in Satzburg, wurde in Bayern geadelt. Zu dieser Familie gehört ohne Zweifel auch der nicht unbedeutende Maler Julius von Sundahl (geb. 1805 in Amberg), der so die alten künstlerischen Traditionen seiner Familie wieder aufleben ließ (vergl. dazu an Literatur: Knetschke, Deutsches Adelslexikon, Bd. IX, S. 114 und Nagler, Künstlerlexikon, Bd. XVII, S. 565). Es wäre interessant festzustellen, ob sich von dieser Familie und auch der noch zu behandelnden der Hautt Nachkommen erhalten haben, die noch im Besitze von Porträts und sonstigen Nachrichten und Pläne der Zweibrücker Baudirektoren sein könnten, deren Wiederauffinden sicher sehr die Forschungen der noch so dunkeln Zweibrücker Baugeschichte zu erhellen vermöchten.

(4) Molitor, S. 403.

(5) Zu meiner Freude erfahre ich eben noch, daß der Diplomingenieur R. Rübel sich mit einer Arbeit beschäftigt, die sich um den Zweibrücker Baudirektor Hautt gruppieren soll. Sie wird nicht umhin können, auch die älteren Bauten und ihre Meister in das Gebiet ihrer Betrachtung zu ziehen und wird so hoffentlich auch über den jetzt schon deutlicher hervortretenden Sundahl und auch über Duchesnois Klarheit schaffen. Bei den fehlenden Bauakten wird dies nur durch eine völlig systematische, langwierige aber verdienstvolle Durcharbeitung aller nur einigermaßen in Betracht kommenden

Digitized by Google

Als Nachfolger Sundahls erscheint dann der Kammerrat und Baudirektor Ludwig Christian Hautt, ein geborener Nohfeldener[1]), der sich am 12. Dezember 1764 mit Philippine Christiane Juliane Baronesse von Schorrenburg vermählt[2]), eine Heirat, die, wie es scheint, stark auf Widerspruch der adelsstolzen Familie der Frau gestoßen ist, da ein Reskript des Herzogs Christian IV. (1735—1775) befiehlt: „Unser Superintendent Petersen hat den Baudirektor Hautt heute in der Stille zu copuliren und die Heurath unter dießem dato (12. Dezember) aber nicht ehr bis er bewandten Ursachen wegen sie selbsten declariren wird in das Kirchenbuch einzutragen und sie bis dahin geheim zu halten." Dazu stimmt denn auch, daß bei den ersten Kindern nur Mitglieder der angesehenen bürgerlichen Familie des Baudirektors von dem Hunsrück und der Mosel her erscheinen und erst von 1768 ab die noble, jetzt wohl mit der Heirat ausgesöhnte Verwandtschaft der Baronesse.

Hautt führte 1751—1756 den wirkungsvollen barocken Turm an der gotischen Alexanderkirche in Zweibrücken auf[3]), der zu einem Wahrzeichen dieser Pfälzer Stadt geworden ist. Hautt müssen wir auch als beteiligt beim Bau der Vorstadt, also vor allem bei dem des mit schöngegliederten einheitlichen Gebäuden besetzten Herzogsplatzes vermuten. J. C. von Mannlich, der allenfalls auch in Erwägung gezogen werden könnte, hatte seine baukünstlerische, ideengebende Tätigkeit in Zweibrücken noch nicht begonnen und kommt nicht in Betracht, da er uns selbst in seinen Lebenserinnerungen erzählt, wie ihn bei seiner Rückkehr aus Italien diese neue Vorstadt mit den hübschen gleichförmigen Gebäuden begrüßt habe[4]). Sie ist also um 1770[5]) errichtet unter Hautts Baudirektion und weist in ihrer Gliederung manche Ähnlichkeit zur Stengelschen Kunst auf, mit dem auch Hautt in persönlicher Freundschaft anscheinend verbunden war[6]) und dessen Kunst es nicht verfehlte befruchtend von Saarbrücken aus weiter auf die benachbarten Residenzen zu wirken, wie uns auch die leider noch so wenig beachteten monumentalen Übergangsbauten zum Louisseizestil, der von der Leyenschen Residenzstadt Blieskastel bei Zweibrücken verraten, wie es uns vor allem der Fensteraufbau der dortigen katholischen Pfarrkirche zeigt, der sich kopierend an das Vorbild des Saarbrücker Meisterwerkes der Ludwigskirche anlehnt.

In Zweibrücken trat nach der Rückkehr des Malers J. C. von Mannlich, den der Herzog Karl August II. (1776—1793) bevorzugte, Hautt immer mehr zurück. Er entwarf 1774/75 einen Plan für ein neues Theater in Zweibrücken, das aber dann nach den Ideen des der klassischen Richtung völlig zuneigenden und daher modernen Ideen Mannlichs errichtet wurde.

Archivalien, vor allem auch der Regierungs- und Kammerprotokolle usw. zu erreichen sein. Auf diese geplante Arbeit sei darum hier schon hingewiesen zugleich mit der Bitte, Nachrichten über etwa erhaltene Akten und Pläne dieser Zweibrücker Meister an den Verfasser: Ingenieur Rübel, Kaiserslautern, Marienplatz 19, freundlichst gelangen zu lassen.

(1) Standesamtliches Register Zweibrücken vom Jahre 1806.

(2) Kirchenbuch der luth. Gemeinde.

(3) Molitor, S. 432. — Baudenkmäler der Pfalz; 1886—1893, III, 2.

(4) Stollreither, Lebenserinnerungen des J. C. V. Mannlich; 1910, S. 204. — Molitor, S. 449. — Zu Hautt vergl. auch Heuser, Zweibrücker Porzellanmanufaktur; 1907, S. 72, 214.

(5) Genauer von 1760 ab, 1770 waren aber erst drei Häuser errichtet, weshalb der Herzog sich 1771 entschloß, die Häuser der Vorstadt selbst aufzuführen und sie durch Lotterien ausspielen zu lassen (Molitor, S. 449).

(6) Lohmeyer, Stengel, S. 166.

Digitized by Google

Da der Herzog bei diesem Bauwesen so die Interesselosigkeit seines Baudirektors fürchtete, übertrug er auch Mannlich die Oberleitung. Es scheint jedoch, als wenn dieser Maler hauptsächlich die Innenausstattung überwacht habe, während die technische Leitung doch Hautt zuzuschreiben ist, von dem Mannlich bei dieser Gelegenheit sagt: „Hautt kam zu mir, wir berieten zusammen, er ließ Material herbeischaffen und alle Vorbereitungen treffen“[1]).

Doch verdrängte Mannlich, sehr wider seinen Willen, bald Hautt aus der Stellung eines Baudirektors, in die er erst wieder rückte, als Mannlich zum Generaldirektor der schönen Künste befördert wurde.

Schon vorher beabsichtigte der Herzog einen durch eine Kolonnade verbundenen Flügel an das große Residenzschloß anfügen zu lassen, und befahl Mannlich eine ausführliche Skizze mit Plan, Querschnitt und Aufriß zu fertigen, worüber dieser Maler besonders bestürzt war und betonte, daß er Architektur nur in sofern könne, um einen einwandfreien Hintergrund für ein Gemälde zu entwerfen. Von Konstruktion verstände er überhaupt nichts, während der Baudirektor Hautt darin noch besonders gewandt sei, den er dann auch dem Herzoge vorschlägt. Doch dieser läßt nicht nach und sagt ihm nun, Hautt bekomme auch den Befehl, einen Plan seinerseits zu liefern und außer ihm noch sein, des Herzogs, Pariser Architekt Pierre Patte (1723—1814)[2]). Bei dem Baue des märchenhaft großen Schlosses Karlsberg bei Homburg scheint dann Mannlich allein, wenigstens als „donneur d'idées“ in Betracht zu kommen.

Auch Hautt hat wie Sundahl ein sehr hohes Alter erreicht und starb erst am 10. November 1806, 83 Jahre alt, als der letzte Vertreter barocker Kunst in Zweibrücken[3]).

(1) Stollreither, S. 307 f.

(2) Stollreither, S. 329.

(3) Standesamtliches Register von 1806. Das Register gibt ihm bei dem Todeseintrag die Vornamen Carl Ludwig, anstatt wie sonst die Kirchenbücher Christian Ludwig. Anscheinend ist hier ein Irrtum unterlaufen, oder er besaß auch die drei Vornamen: Carl Christian Ludwig. Jedenfalls ist dies aber der Todeseintrag unseres Architekten, denn sowohl das Alter stimmt wie auch der Titel „Directeur des Batiments“.

Digitized by Google

MISZELLEN

PORTRÄTS SPANISCHER INFANTINNEN AUS DEM 16. JAHRHUNDERT

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln.

Vor kurzem ist bei van Oest in Brüssel ein vorzüglich ausgestattetes Werk erschienen, worin die Pariser Kunstschriftstellerin Mme. Louise Roblot-Delondre die Porträts von Prinzessinnen aus dem Hause Habsburg behandelt, die im 16. Jahrhundert in Spanien und in den Niederlanden entstanden sind[1]). Die Arbeit zeugt von großem Fleiß, und man darf sagen, daß die Autorin ihr Hauptziel, „den Typus jeder Infantin zu fixieren, in der Hoffnung, dadurch die Identifizierung mit bisher als unbekannt bezeichneten Persönlichkeiten zu erleichtern", erreicht hat. Als mißglückt und unzulänglich müssen wir aber die Partien des Buches bezeichnen, in denen die Verfasserin eine Art Entwicklungsgeschichte der Porträtmalerei in Spanien hat geben wollen.

Was die Zuschreibungen an die einzelnen Meister anlangt, so betont Roblot-Delondre wohl im Vorwort, daß sie die größte Vorsicht und Zurückhaltung hat walten lassen. Tatsächlich aber fehlt es nicht an Attributionen, die sich kaum halten lassen. So vor allem die Zuweisung des Porträts der Isabella von Portugal im Besitz von Mme. Roblot an Sanchez Coello. Unmöglich ist auch, namentlich wenn man für die Anwartschaft von Sanchez eintritt, die an dieses Bild geknüpfte Behauptung, es sei das Urbild zu dem Porträt, das Tizian zwischen 1543 und 1545 ausgeführt hat, denn Sanchez Coello war damals erst 12 bzw. 14 Jahre alt!

Als einen ziemlich groben Schnitzer muß man die Tatsache rügen, daß die Autorin ohne die geringste kritische Überprüfung das Porträt der Petersburger Eremitage Nr. 402 nach wie vor als Bildnis der Margarete von Parma bezeichnet. Gewiß ist die „Ähnlichkeit" der betreffenden Persönlichkeiten auf den verschiedenen Bildnissen oft sehr gering, was nicht nur von dem verschiedenen Alter und der mehr oder weniger idealen Auffassung, sondern auch häufig von der sehr unterschiedlichen Qualität der Malerei selbst herrührt. Aber in diesem Fall hätte sich die Autorin schon bei nur etwas näherer Überprüfung des Bildes auf Kostüm und Komposition hin sagen müssen, daß das Porträt erheblich später entstanden ist, Margarete schon aus rein zeitlichen Gründen nicht als Porträtierte in Betracht kommen kann; ganz abgesehen davon, daß, wie schon gesagt, diese Fürstin oder Hofdame gar keine Ähnlichkeit mit Margarete aufweist. Das Bild stammt unseres Erachtens bereits aus dem 17. Jahrhundert und steht Bartolomé Gonzalez sehr nahe.

Da gerade von Margarete von Parma die Rede ist, sei auf ein Porträt dieser Fürstin hingewiesen, das eine Variante des Berliner Bildes von der Hand Moros im Kaiser-Friedrich-Museum ist und sich in der Sammlung der Hispanic Society in New York befindet. Die Statthalterin trägt hier Ringe an beiden Zeigefingern. Wir kennen das Bild nicht im Original, doch scheint es noch größere Feinheiten aufzuweisen als das Berliner Exemplar.

Die Autorin hat zwar ausdrücklich bemerkt, daß es nicht in ihrer Absicht lag, alle ihr bekannten Infantinnenporträts aufzuführen. Man kann ihr daher keinen Vorwurf machen, wenn man ein oder das andere Stück vermißt. Wohl aber hätte unbedingt von einigen Bildern die Rede sein müssen, die das Kloster der Descalzas Reales in Madrid birgt, da diese Gemälde nicht nur ikonographischen Wert sondern ein hohes kulturgeschichtliches und zum Teil auch großes künstlerisches Interesse besitzen. Allerdings waren diese Stücke mit Ausnahme des — von Roblot-Delondre auch gewissenhaft zitierten — Porträts der Gründerin, der Infantin Maria von Portugal fast gänzlich unbekannt. Der Madrider Photograph Moreno hat vor Jahresfrist die Erlaubnis erhalten, in dem sehr schwer zugänglichen Kloster Aufnahmen machen zu dürfen und hat davon auch gründlich Gebrauch gemacht. Wir hoffen, in absehbarer Zeit in diesen Blättern an Hand von diesen photographischen Reproduktionen ausführlich über die Kunstschätze dieses Klosters berichten zu können, heute möchten wir nur, im Anschluß an die Arbeit der Mme. Roblot-Delondre auf einige Infantinnenporträts des 16. Jahrhunderts hinweisen, um damit das französische Werk in verschiedener Hinsicht zu ergänzen. Als erstes bilden wir ein prachtvolles, lebensgroßes Bildnis einer Fürstin ab, die, wenn uns nicht alles täuscht, keine andere ist als Isabella von Valois. Wer der Autor des Gemäldes ist, ob Alonso Sanchez Coello oder Sophonisba Anguisciola oder ein andrer (vielleicht gar ein französischer Maler?), lassen wir vorläufig dahingestellt. An Sanchez Coello als Meister möchten wir bei dem höchst eigenartigen Bild denken, das eine junge Prinzessin bei der Toilette darstellt, in Begleitung einer züchtig frommen Dienerin (Abb. 2). Es geht ein ganz

(1) Louise Roblot-Delondre, Portraits d'Infantes du XVI. siècle. Etude iconographique. G. van Oest & Co., Paris et Bruxelles, 1913. 237 S. mit 76 Abb.

Digitized by Google

einzigartiger Reiz von dieser zarten Kinderdarstellung aus. Von Pantoja de la Cruz stammt dann das vor allem kulturhistorisch höchst interessante, signierte Bildnis eines fürstlichen Babys (Abb. 3). Es ist gewissermaßen ein reicheres Pendant zu dem etwas weniger gelungenen Kinderbildnis des gleichen Autors im Wiener Hofmuseum.

Bei dem Descalzas Reales befindet sich auch das von Robiot verschollen gewähnte Original zu der nach S. 170 von ihr abgebildeten Miniatur. Dieses Brustbild in der Pariser Nationalbibliothek ist eine getreue Teilkopie nach dem lebensgroßen Bildnis der Infantin Isabella Clara Eugenia in dem genannten Madrider Kloster von der Hand des jüngeren Pourbus (Abb. 4).

Zum Schluß möchten wir noch bemerken, daß uns die erste, seinerzeit in der Gazette des Beaux-Arts mitgeteilte Roblotsche Zuweisung des Porträts der Infantin Catalina Michaela in der Augsburger Galerie an Sanchez Coello nach wie vor ganz überzeugend erscheint, während wir das jetzige Schwanken der Autorin zwischen Sanchez Coello und Pantoja de la Cruz nicht ganz verstehen können.

August L. Mayer.

Digitized by Google

REZENSIONEN

P. G. HÜBNER, Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance. Bd. I: Quellen und Sammlungen. (Römische Forschungen, herausgeg. von der Bibliotheca Hertziana, II, 1.) 125 S. fol. und 12 Tafeln. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1912. Broch. M. 22.50, geb. M. 25.—.

Sehr glücklich führt sich die neugegründete römische Studienanstalt der Bibliotheca Hertziana mit dieser ihrer ersten Publikation in der wissenschaftlichen Welt ein. Es ist der zweite Band einer Serie von „Römischen Forschungen", die „in möglichst ununterbrochener Folge" herausgegeben werden sollen, und von denen der erste Band eine Monographie über den Palazzo Zuccari, den Sitz des Instituts, der dritte eine Sammlung von Porträtdarstellungen Michelangelos bringen wird. Wenn der zweite Band mit seiner Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance dem Erscheinen nach an die Spitze der ganzen Reihe gestellt wurde, so wirkt das wie eine programmatische Erklärung über die Arbeitsziele des Instituts, dahin gehend, die künstlerischen und kulturellen Erscheinungen und Bewegungen auf römischem Boden in ihrem großen Zusammenhange zu zeigen, sie an der Entwicklungslinie aufzureihen, die von der Antike in die späteren Kunstepochen hinüberleitet und eine große Einheit schafft. Der Verfasser hebt selbst in der Einleitung nachdrücklich hervor, wie fruchtbringend nach vor- und rückwärts und daher notwendig eine solche auf das große Ganze gerichtete Forschungsmethode ist, und wenn irgendwo, so ist sie gegenüber der Kunstwelt Roms geboten, wo das Antike genetisch in das Spätere hineinwächst. Wenn also die Leiter der Bibliotheca Hertziana ihre „Römischen Forschungen" mit einem Gedanken der angedeuteten Art auch nur als Unterströmung durchziehen — immer und an jeder Stelle läßt er sich nicht verwirklichen und soll es auch nicht, wie die Stoffwahl für die beiden andern angekündigten Bände beweist — so weisen sie ihrer Anstalt einen sehr bestimmten Platz neben den andern Forschungsstätten an, dem Archäologischen Institut in Rom und dem kunsthistorischen Institut in Florenz, die beide das getrennte Marschieren ihrer wissenschaftlichen Einzeldisziplin begünstigen, während man dort zum vereinten Schlagen ausholt. Deshalb mußte die vorliegende Eröffnungspublikation mit ihrer Erschließung bestimmter Perspektiven als besonders glücklich gewählt bezeichnet werden.

Aber auch die Stoffwahl des Buches an sich und unabhängig von den eben beleuchteten Nebenbeziehungen kann als einer dringenden wissenschaftlichen Forderung entgegenkommend nur lebhaft begrüßt werden. Es sollen die Lebensschicksale der antiken Statuen auf ihren Wegen durch die Sammlungen der römischen Großen während der Renaissance — das Jahr 1580 ist als Schlußgrenze angenommen — und zugleich durch die Skizzenbücher der Maler, die Kupferstichpublikationen und die Katalog- und Guidenliteratur der Zeit verfolgt werden. Also „Antikengeschichte" will der Verfasser geben, aber noch nicht diese selbst schreiben — dafür ist die Zeit noch nicht reif — sondern erst eine Materialpublikation dazu liefern. Das Thema ist nicht ganz neu, sondern liegt seit etwa 20 Jahren gleichsam in der Luft und ist von verschiedenen Seiten her unter Angriff gestellt worden. Namentlich die Durchforschung der Skizzenbücher hat man sich angelegen sein lassen. Den sehr gründlichen Arbeiten von Michaelis auf diesem Gebiete folgten solche von Robert, Reinach, Egger. Das alles konnte Hübner benutzen, um nun die Untersuchung auf breiteste Basis zu stellen und sie durch weitausgreifende eigene Forschung zu einem bestimmten Abschluß zu führen: das ist die Zusammenstellung eines Kataloges derjenigen antiken Statuen — es werden rund 500 gezählt — die sich in Zeichnungen, Stichen und Beschreibungen bis um 1580 nachweisen und auf die erhaltenen Monumente zurückführen lassen, begleitet von Abbildungen jedes identifizierbaren Stückes und seiner Zeichnungen.

Dieser Katalog selbst, der weitaus wichtigste Teil der ganzen Arbeit, liegt nun allerdings noch nicht vor; er soll Anfang 1914 erscheinen. Was jetzt geboten wird, ist eine Vorlage des Materials für seinen Aufbau und gliedert sich in eine Übersicht und Charakterisierung der literarischen und graphischen Quellen und eine Aufzählung und kurze Geschichte der römischen Statuensammlungen. Die literarischen Quellen beginnen mit den „Mirabilia Urbis Romae" (12. Jahrhundert), in denen bereits die Dioskuren, die kapitolinischen Flußgötter (damals auf dem Quirinal), der Marc Aurel und der Marforio erscheinen, und gipfeln in den „Statue antiche" des Ulisse Aldrovandi (1550), dessen Schrift mit der gebotenen Ausführlichkeit behandelt und in ihrer grundlegenden Bedeutung für die hier geführten Untersuchungen gebührend ins

Digitized by Google

Licht gerückt wird. Von den Kupferstichen werden die wenigen auf antike Monumente bezüglichen Blätter Marc Antons und seiner Schule nur kurz erwähnt, da ihr Quellenwert gering, ihre künstlerische Qualität allerdings am höchsten unter allen Stichen der Zeit einzuschätzen ist. Ausführlicher werden die Verlagswerke eines Lafréry (Speculum Romanae magnificentiae), Cavallieri und Vaccaria behandelt, die für die Antikengeschichte recht ausgiebig in Betracht kommen. Das Wichtigste, auch künstlerisch wieder Anregende bleiben die Skizzenbücher, und hier hat Hübner das von seinen Vorgängern schon bearbeitete Material — das trotzdem natürlich einer erneuten eingehenden und zu teilweise abweichenden Resultaten führenden Analysierung unterzogen wird — nicht unwesentlich vermehrt. So werden neu eingeführt ein Kodex im Berliner Kupferstichkabinett, dessen Blätter einem in seinen Bestandteilen über mehrere große Sammlungen verstreuten Zeichnungscorpus des Giovanantonio Dosio angehören, ein Skizzenbuch des Aspertini in London und ein Album in der Bibliothek des Herzogs von Arenberg in Brüssel, dessen Zeichnungen dem Lambert Lombard zugeschrieben werden, eine Zuweisung, von der Hübner gerade die auf antike Statuen entfallenden Blätter ausschließen zu müssen glaubt. Neu sind auch die Darlegungen über die Studienzeichnungen des Francisco de Hollanda, die auf brieflichen Mitteilungen von Michaelis fußen, und über ein Skizzenbuch des Marten de Vos (in holländischem Privatbesitz) auf Grund von Notizen Carl Roberts.

Mitten in die „Antikengeschichte" hinein, in das Hin- und Herwandern der Statuen, ihre bunten Schicksale führt der sehr ausführliche Abschnitt über die Geschichte der römischen Sammlungen. Es ist das zugleich ein wichtiges und höchst anregendes Kapitel zur Kulturgeschichte der römischen Hochrenaissance; man spürt den flammenden Eifer, die fast nervöse Erregbarkeit, mit denen die führenden Geister der Zeit den Einflüssen der Antike sich hingaben und ihnen erlagen. Mögen auch Mode und Repräsentation ihren Teil an dieser Bewegung gehabt haben: im ganzen war es doch wohl ehrliche Überzeugung und echtes Feingefühl, an denen sich die Sammelleidenschaft der Kirchenfürsten und Würdenträger, des hohen römischen Adels entzündete. An hundert Privatsammlungen werden aufgeführt, unter denen sich die der Cesi, Este, Farnese, Medici, Valle u. a. zu wahren Museen entwickelten. An seiner ursprünglichen Stelle, in den Familienpalästen, ist das wenigste von diesen Schätzen geblieben, nach Abwanderung in zweite und dritte Hand hat es in den großen öffentlichen Museen eine dauernde Heimstätte gefunden.

Es dort aufzusuchen und mit Aufweisung seines Schicksalsweges festzulegen wird Aufgabe des geplanten Hübnerschen Kataloges sein. Auf ihn finden sich fortwährende Hinweise schon im Text des vorliegenden Bandes, der sich in seiner Totalität mehr als eine Einleitung zu dem noch ausstehenden Hauptteil, denn als eine auf sich gestellte wissenschaftliche Arbeit darstellt. Die Leistung des Verfassers nach vollem Umfang und Wert wird man erst ermessen und würdigen können, wenn der Katalog selbst vorliegt, und es wäre vielleicht richtiger und der Stärke des Eindrucks förderlicher gewesen, die beiden Teile nur zusammen zu veröffentlichen, statt den ersten abgetrennt vorauszuschicken. Die hier so häufig wiederkehrenden Verweise auf den Katalog legen jedesmal den Wunsch nahe, diesen zur Hand zu nehmen und nachzuschlagen, und — man hat ihn doch nicht. Wie die Dinge liegen, konnte eine Anzeige des vorliegenden Bandes im wesentlichen nur referierend sein, eine Stellungnahme zu den Hauptfragen wird sich erst gewinnen lassen, wenn das Ganze vorliegt. Die glückliche Hand in der Wahl des Themas, eine gründliche Vertrautheit mit dem Stoff in seinen weiten Perspektiven und Verästelungen seitens des Verfassers springen jetzt schon in die Augen und lassen an das Erscheinen des zweiten und Hauptteiles gespannte Erwartungen knüpfen.

P. Herrmann.

C. HOFSTEDE DE GROOT, Beschreibendes u. kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Band IV. Unter Mitwirkung von Dr. Kurt Erasmus, Dr. W. R. Valentiner u. Dr. Kurt Freise. Verlag Paul Neff, Eßlingen a. N. (Paris 1911)[1].

Der vierte Band von Hofstede de Groots „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis" ist der Landschaft und dem Tierstück gewidmet: Jacob van Ruisdael, Meindert Hobbema, Adriaan van de Velde und Paulus Potter werden darin behandelt. Leichter wird die Arbeit hier, wo die Landschaft an die Reihe kommt, nicht. Namentlich das Feststellen der Rangordnung ist bei keiner Gattung so schwierig wie bei der Landschaft; und deshalb möchte ich gleich hervorheben, daß Verfasser die

(1) Mit freundlichem Beistand von Herrn Dr. jur. N. Beets, jetzt Unterdirektor am Kupferstichkabinett, von mir druckfertig gemacht.

C. R. Moes-Valeton.

Digitized by Google

Schwierigkeiten hier gerade besser überwunden hat als in den vorigen Bänden. Es scheint, als sei die Schwierigkeit ein Sporn zur richtigen Lösung gewesen.

Namentlich Ruisdael, mit über tausend Bildern, fast ausnahmslos Landschaften, bot einen schwer zu überwältigenden Komplex dar. Ein wenig bequemer freilich hätte es Verfasser uns machen können, wenn er in der Rubrik „bekannte Plätze" auch alle bekannten Strandansichten untergebracht hätte. Warum stehen die verschiedenen Abbildungen von Scheveningen stets bei den unbekannten Plätzen?

Einige Irrtümer sind jedoch wohl nie zu vermeiden. 102. Strandlandschaft mit Muiden und Muiderberg ist ein Gegenstück zu 927 Der Strand der Nordsee. Letzteres in der National Gallery befindliche Bild heißt im dortigen Katalog ein Blick auf Scheveningen, welche falsche Bezeichnung vom Verfasser korrigiert wird. Aber auch die Benennung des Gegenstückes als Muiden und Muiderberg ist falsch. Beide Bilder hätten also zusammen zu den „unbekannten Plätzen" gehört.

959. Das Y bei stürmischem Wetter, das schöne Bild beim Grafen von Northbrook, wäre besser unter die topographischen Darstellungen aufgenommen, da ja die öffentlichen Gebäude von Amsterdam deutlich zu erkennen sind.

Dasselbe gilt bei 890 von Haarlem; und dergleichen ist ja nicht ohne Bedeutung, wenn man bedenkt: je mehr Landschaften bei der Topographie untergebracht werden, einen desto besseren Überblick bekommt man von der Tätigkeit des Malers.

Ruisdael 983 stellt offenbar die Merwede dar, mit der gleichnamigen Ruine links.

Ruisdael 703 zeigt Arnhem am Horizont.

Ruisdael 67 ist kein Blick auf Haarlem. Freilich wird dies bei der Benennung (Blick über die bewaldete Ebene von Haarlem, von den Dünen von Overveen aus) auch nicht geradezu gesagt, aber zwischen all den anderen Ansichten von Haarlem scheint es doch so gemeint. Eine Kirche mit zwei hohen viereckigen gleichen Türmen hat es jedoch in Haarlem nie gegeben. Sollte es vielleicht ein Überrest der Abtei Egmond sein?

Bei Ruisdael 44 hätte seine eigene Beschreibung: „die Ruine befindet sich auf einer bewaldeten Erhöhung, die an ihrem Fuße von einem Fluß eingesäumt wird," Verfasser schon belehren können, daß von der Ruine des Schlosses Brederode nicht die Rede sein kann.

Bei Ruisdael 39 „Die Ruine des Schlosses Brederode" schreibt Verfasser selbst: „die Bezeichnung des Schlosses stimmt nicht." Somit hätte es doch in die Rubrik der unbekannten Plätze (Landschaften mit Schlössern, Klöstern, Kirchen, Ruinen) gehört.

Bei Ruisdael 47 hat Verfasser „Katwijk" richtig verbessert in „Egmond".

Woher stammt eigentlich die Benennung von Potter 149 „Die Pferde des Statthalters"? (s. Smith 61). Das Bild ist von 1653. Welcher Statthalter ist also gemeint?

Daß namentlich bei der Landschaft eine ziemlich eingehende Beschreibung unentbehrlich ist, wird jeder einsehen. Warum bei Ruisdael 74 „Die Umgegend von Haarlem" nicht der geringste Versuch zu einer Beschreibung gemacht wird, muß uns um so mehr wundern, da das Bild in einer öffentlichen Sammlung in Paris hängt.

Bei Hobbema bilden natürlich die Landschaften mit Wassermühlen eine große Rubrik, sogar fast ein Sechstel des ganzen Bilderbestandes; aber Bilder, wo von der Wassermühle fast gar nichts zu sehen ist, wie auf 78, hätten wohl nicht dazu gehört.

Bei der Benennung einer Landschaft soll immer die am meisten auffallende Einzelheit zum Ausgangspunkt gewählt werden. So nimmt auf Ruisdael 174 die Windmühle eine ganz untergeordnete Stelle ein; hier hätte wohl besser das Bild nach dem Stadtgraben benannt werden sollen.

Auch auf Ruisdael 217, bei den Wasserfällen, ist der winzige Wasserfall kaum sichtbar.

Daß bei A. v. d. Velde 207 ein Waldbild mit Schafen, und 223 eine Landschaft mit Tieren (vier Schafen und einer Ziege) zu den Rindern geraten sind, während doch von 320 bis 328a den Schafen und von 327 bis 331 den Schafen und Ziegen eine besondere Rubrik angewiesen ist, ist wohl ein Versehen.

Hier sei noch bemerkt, daß Ruisdael 851b und 916 identisch sind, und ebenso Hobbema 227 und 244.

Auch wird Ruisdael 361a und Zus. 374b wahrscheinlich dasselbe Bild sein. Parthey gibt die Maße ja nur annähernd an, und Besitzer und Gegenstand stimmen überein. Ob die Landschaft auch in der Auktion der Sammlung Weyer in Köln, 25. August 1862, war, kann bei der mangelhaften Fassung des Auktionskatalogs nicht konstatiert werden, aber Zus. 374a war dort, denn die Abbildung im Katalog stimmt mit der zwar kurzen Beschreibung bei Parthey überein.

Fehlende Bilder aufzuzeigen ist eine mißliche Sache, da wir ja nicht wissen, aus welchem Grund Verfasser ein Bild unerwähnt läßt, und er nun

Digitized by Google

einmal nicht zu bewegen ist, von den sonst in der Literatur erwähnten und durch Abbildungen allgemein bekannten Bildern, welche er, zweifelsohne aus guten Gründen, fortläßt, ein kurzes Verzeichnis hinzuzufügen. So erfahren wir z. B. nicht, warum der bereits 1908 (also drei Jahre vor dem Erscheinen dieses Bandes) von der Berliner Galerie erworbene Potter kein Potter ist.

Zur Geschichte der Bilder habe ich diesmal nicht viel beizusteuern. Nur einiges möge hier folgen.

Ruisdael 662 ist von Paul I. wohl nicht an die Ermitage geschenkt, sondern aus der Ermitage verschenkt worden (s. Smith 115).

Hobbema 10 kann nicht am 5. Oktober 1873 in der Auktion Franzi in Amsterdam versteigert worden sein, denn damals war es noch in der Sammlung Perkins, wo Smith es kurz vorher (1835) erwähnt, und mit welcher Sammlung es erst 14. Juni 1890 verkauft worden ist. Die Versteigerung in London dieser hervorragenden Sammlung war nicht am 29. Februar 1896, ebensowenig am 3. Juni 1893, sondern am 14. Juni 1890, und der schön ausgestattete Katalog mit seinen vielen Radierungen steht Verfasser im Amsterdamer Kupferstichkabinett zur Verfügung. Die Betrachtung einer Radierung von E. Salmon wird Verfasser zeigen, daß das Bild von Potter 1771 höchstwahrscheinlich identisch ist mit dem der Versteigerung Lafontaine in Paris, 28. Mai 1821 (Nr. 66).

Die bei Ruisdael 986 genannte Wiederholung in der Sammlung Calonne ist wohl mit dem beschriebenen Bilde identisch, denn das Bild wurde in der Versteigerung Braamcamp in Amsterdam 31. Juli 1771 für französische Rechnung gekauft.

Ruisdael 213 und 397 sind identisch. Das Bild war also in den Sammlungen Rhôné und Js. Péreire, bevor Fürst Demidoff es erwarb.

A. v. d. Veldes Landschaft mit Kühen im Fluß (120) war bereits 1717 im Besitz des Jacob Hoek, als Syb. Feitama es besang.

Potters Vier Ochsen auf der Weide (42) treffen wir schon 1730 in der Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen an (Frimmel V 43).

Der wundervolle Stier von Potter, bekannt unter dem Namen „l'Amant de la belle Europe", leider 1865 beim Brande des Rotterdamer Museums zugrunde gegangen, war schon 1762 beim Herzog v. Choiseul, wie auf dem Stich von Masquelier zu lesen ist.

Ruisdael 1037 war schon 1768 in der Sammlung Winkler.

Ruisdael 660 soll aus der Sammlung Calonne (1795) sein und wäre demnach nicht identisch mit 679.

Daß G. van der Pot in Rotterdam Ruisdaels „An der holländischen Küste" (924) bereits 14. August 1785 von Jacob de Vos in Amsterdam gekauft hat, habe ich schon 1909 publiziert[1])

Ruisdaels beide Wasserfälle (239, 240) in der National Gallery werden schon im Brabeckschen Katalog 1792 erwähnt.

War A. v. d. Veldes Flucht nach Ägypten (9) nicht 1799 bei J. Hoofman in Haarlem?

Alle erwähnten Ruisdaels im Provinzialmuseum zu Hannover (231, 472, 756, 807 und 925) stammen aus der Sammlung Hausmann.

Ruisdael 59 (Blick auf Haarlem) wurde erworben auf der Auktion Sierstorpff 1887, ist also identisch mit 92.

Bei Ruisdael 570 (Der Teich) fragt Verfasser: „identisch mit unserer Nr. 576a". (Das Fragezeichen ist weggefallen). Wir können antworten: „Nein". Denn das Piérardsche Bild ist von Herrn Suermondt in Aachen erworben und befindet sich jetzt im Museum zu Bonn, ist also identisch mit 445.

Wie außerordentlich wichtig für die Geschichte der Bilder nicht nur die Kenntnis der Stiche, sondern auch manchmal sogar die Kenntnis der verschiedenen Zustände der Stiche ist, zeigt sich bei Ruisdael 526, der im Jahre 1806 von J. J. de Boissieu radiert ist. Als der vierte Zustand erschien, gehörte das Bild dem Kunsthändler Dominico Artaria in Wien; auf dem fünften ist aber Graf Moritz von Schönborn als Besitzer angegeben.

A. v. d. Velde 117 war bereits 1809 in der Sammlung Lamberg; und 195, im Städelschen Kunstinstitut, entstammt der Sammlung des Stifters (1816).

Ruisdael 618 war 1820, als L. Ekeman-Alleson es auf Stein zeichnete, in der Sammlung des Grafen Rechberg in München.

Ruisdael 419 war 1822 schon bei Esterházy (Hormayers Archiv 428).

Ruisdael 257 entstammt der Sammlung Fabre (1825), und 258 der Sammlung Valedan (1830).

Ruisdaels Blick auf Haarlem in der Sammlung de Stuers entstammt der Sammlung Verbrugge 1831, und Viruly 1881.

Ruisdael 444 ist schon 1835 von Herrn Wells in Manchester auf die Londoner Ausstellung geschickt worden.

A. v. d. Velde 35 im Museum zu Luxemburg gehörte zu der Sammlung des Stifters.

Hobbema 138 war schon 1860 in der Sammlung de Kat in Dordrecht, und soll aus Friesland stammen.

(1) Moes en van Biema: De Nationale Konst-Gallery en het Koninklijk; Museum, s. 182.

Digitized by Google

Hobbema 113 war in der ersten Auktion S. Donato in Paris 18. April 1868.

Zu Ruisdael 900 ist zu ergänzen, daß die Sammlung Koller 1872 versteigert worden ist, und daß das Bild vorher in den Sammlungen Weber (vor 1850), Grünauer und Porges (1858) war.

Potter 147 ist aus der Sammlung Amsinck 1879.

Ruisdael 376 ist schon 1904 für das Berliner Museum erworben, und Ruisdael 1046 ebenfalls; Ruisdael 179 seit 1907.

Das schöne Winterbild von van de Velde (380) aus der Sammlung van Brienen, befindet sich jetzt beim Baron Edmond de Rothschild in Paris.

Ruisdael 562 war später in der Sammlung Bariatinsky in St. Petersburg.

A. v. d. Velde 72c, im Jahre 1859 verkauft an Meffre, war 1863 wieder in dessen Auktion.

Potter 130 kam von Caramelli zum bekannten Haager Kunstsammler Neville Goldsmith, der das Bild 1868 besaß.

Ruisdael Zus. 139b war später in der Versteigerung M. D.** in Paris 1. April 1869.

Potter 175/176 wurden im Jahre 1872 von Herrn Gruyter auf die Amsterdamer Ausstellung geschickt.

Auch die Geschichte von Ruisdael 336 braucht nicht bei der Auktion Graf Pourtalès 1826 aufzuhören. 1873 war das Bild in der Auktion de la Rochebrune in Paris. Martials für den Katalog gemachte Radierung ist auch in der Gazette des Beaux-Arts 1873 II 359 publiziert worden.

Ruisdael 393 war 26. Februar 1874 in der Versteigerung der Sammlung M. B.*** zu Paris und wäre also vielleicht identisch mit 399a.

Und war Ruisdael Suppl. 139b nicht nachher in der Versteigerung der Sammlung M. D.** in Paris 1. April 1869, und Ruisdael 552 in der Sammlung Hoare (Oakfield), Paris 2. Mai 1878?

Adr. v. d. Velde 290, Hobbema 218 und Ruisdael 718, nach Smith 1834 (resp. 1835) in der Sammlung Perkins in London, sind 14. Juni 1890 daselbst versteigert worden. Die dem Katalog beigefügte Radierung von Mongin nach dem v. d. Veldeschen Bilde zeigt, daß die die Hühner fütternde Frau eine so untergeordnete Stelle auf dem Bilde einnimmt, daß das Bild kaum von ihr seinen Namen entlehnen darf. Der Ruisdael in demselben Katalog ist von G. Damman radiert.

Ruisdael 191 soll in der Auktion S. Donato 15. März 1880 für Herrn van der Bilt in New-York für Fr. 25000 gekauft worden sein.

Schließlich bemerke ich, daß Potter 123, der nach Smith im Jahre 1834 in der Samml. de la Tournelle in Paris war, noch im Klassischen Bilderschatz mit der nämlichen Besitzangabe abgebildet ist.

Zu den Abbildungen werde ich nur wenige Bemerkungen machen.

Bei Potter 161 ist Danckerts statt Dunker wohl nur ein Druckfehler.

Der berühmte Radierer Jean Jacques de Boissieu heißt bei Ruisdael 158d Duplessis Boisseau, bei Ruisdael 835 Duplessis Boissiéu, und Ruisdael 196 Boisseau.

Ruisdael 835 ist mit der Sammlung Baudouin in die Kaiserliche Ermitage in St. Petersburg gekommen, und also identisch mit 896.

Von Ruisdael 107 heißt der Stecher nicht de Paulx, sondern de Saulx; der Name wird aber meistens Desaulx geschrieben.

A. v. d. Velde 48 ist nicht von Bert sondern von Best gestochen.

Ruisdael 474 ist nicht von Murel, sondern wie Ruisdael 482 von H. Adam für die Galerie Leuchtenberg gestochen.

Nicht gut orientiert war Verfasser über Ruisdael 439, wo er schreibt: „Nicht gestochen in der Galerie Lebrun, wie Smith angibt." Smith hat aber richtig angegeben: „in the ‚small' coll. Le Brun", und da findet man in der Tat das Blättchen (Teil II, S. 75). Im Texte steht noch dabei, daß das Bild in der Ermitage gewesen und von Kaiser Paul daraus verschenkt worden ist.

A. v. d. Velde 96 ist 1762 von Robert Muys gestochen, was auf damaligen Rotterdamer Besitz hindeutet; und A. v. d. Velde 239f von M. E. Simons.

Nicht uninteressant ist auch wohl, das Ruisdael 618 im Jahre 1835 von Wilhelm von Kobell in München als „La Maison du Chasseur" gestochen worden; daß Ruisdael 226 von A. C. Nunninck in der Kunstkronyk (Bd. XVIII) lithographiert worden ist; und daß Hobbema 94 abgebildet wurde im Drentschen Volksalmanak 1839 mit der Bemerkung, das Bild stamme aus dem Schloß ten Dyke.

Auch zum Register werde ich nur einige wenige Irrtümer angeben; nicht um Verfasser zu rügen, sondern um den Nachschlagenden zu dienen.

Man schreibe entweder Le Brun oder le Brun, aber gebrauche keinesfalls in einem Register die beiden Schreibarten.

Statt Offley lese man Ottley.

Mit der Schreibweise der Stadt Dijon hat Verfasser einen Fortschritt gemacht, indem er wenigstens nicht mehr Dyon schreibt. Wenn er nun beim nächsten Band auch noch bedenken will, daß französisches ij nicht zu holländischem ij oder y gehört, sondern als zwei getrennte Buchstaben i und j betrachtet werden muß, dann wird dieser Fehler ganz aus dem Buch verschwunden sein.

E. W. Moes.

Digitized by Google

MARIE SCHUETTE, Alte Spitzen, aus Anlaß der Spitzenausstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum 1911 herausgegeben. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig, 1912. I. und II. Lieferung.

Bei keinem anderen Gebiet des Kunstgewerbes hat die historische Betrachtung mit gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen wie auf dem der Textilkunst. Und hier ist insbesondere die Erforschung der Spitzen durch eine Reihe sehr ungünstiger Umstände erschwert. Was auf dem Gebiet der freischaffenden Künste und bei den meisten Zweigen des Kunstgewerbes stets einen gewissen Anhalt gibt, die Anknüpfung vieler Stücke an bestimmte Künstlernamen, fällt bei den Spitzen ganz weg. Das feine Gespinst bot nirgends eine Stelle zur Anbringung eines Künstlerzeichens dar, und es gibt wohl keine Spitze, bei der man heute den Namen des entwerfenden Künstlers oder den der ausführenden Arbeiterin nennen könnte. Aber noch mehr: auch die Möglichkeit der zeitlichen Fixierung ist nur in sehr weiten Grenzen gegeben. Was die alten Modellbücher und gleichzeitige Bilder und Stiche an Material bieten, ist nur von bedingtem Wert, und zeitgenössische Urkunden oder Berichte über die Fabrikation sind nur schwer und mit äußerster Vorsicht zu verwenden, da die darin verwendeten technischen Bezeichnungen oft sehr vag oder uns überhaupt unverständlich sind. Immerhin sind wir heute in der Erforschung der Geschichte der Spitze so weit, daß wir auf Grund der Technik und des Ornamentstiles die Erzeugnisse in größere zeitliche Gruppen zusammenfassen können. Diese Datierung kann aber immer nur die Gruppe festlegen und für das einzelne Stück die Zugehörigkeit zu einer Gruppe bestimmen. Da sich die Typen lange erhalten und oft ältere neben jüngeren weiter getragen und fabriziert werden, ist eine genaue chronologische Einordnung des einzelnen Stückes nur in Ausnahmefällen möglich. Schwieriger noch als die zeitliche ist die örtliche Fixierung. Wie uns die Urkunden und die Modellbücher lehren, wurden beliebte Muster sehr bald an den verschiedensten Orten gearbeitet. So haben sich denn auch die Bezeichnungen zeitgenössischer Berichte, die scheinbar Herkunftsbezeichnungen geben, in vielen Fällen als Artbezeichnungen herausgestellt, die den Namen des Ortes, an dem der betreffende Typus zuerst oder vornehmlich verwandt wurde auf die ganze Gattung übertragen.

Es gehört also nach alledem viel Mut und Geduld dazu, um auf diesem Gebiet zu arbeiten und man muß dabei an jedem kleinen Schritte vorwärts seine Freude haben können. Die Forschung bewegt sich in zwei Richtungen. Auf der einen Seite bietet die Erforschung der noch erhaltenen Urkunden und Berichte einige Möglichkeit zur Erlangung neuer historischer Daten auf der anderen Seite kann die Aufspürung und Einordnung noch erhaltener Spitzen dazu beitragen, die Entwicklung aufzuklären und das Gesamtbild zu erweitern und zu bereichern. Letztere Tätigkeit ist gerade bei den Spitzen von größter Wichtigkeit, weil sich weitaus die meisten Stücke und oft die allerschönsten im Privatbesitz befinden. Die vorliegende Publikation nun hat vor allem das Verdienst eine große Zahl schöner Arbeiten der Forschung zu erschließen. Sie verdankt einer Ausstellung ihre Entstehung, die im Frühjahr 1911 in Leipzig stattfand und sich zum größten Teil aus Arbeiten zusammensetzte, die sich im mitteldeutschen Privatbesitz befinden. Die schönsten Stücke dieser Ausstellung bilden den Gegenstand der Publikation. Unter ihnen befinden sich viele Arbeiten von hervorragender Qualität. So ein Vorhang in Netzstickerei (Taf. I, Leipziger Kunstgewerbemuseum), bei dem es der Verfasserin gelungen ist, den Zusammenhang mit einem der ältesten Modellbücher festzustellen; ferner: zwei „Point de France"-Arbeiten (Taf. XII, Baronin von Oldershausen, Dresden und Taf. XXXV, Frau Konsul Wedekind, Berlin), eine ganz köstliche Spätrenaissancespitze (Taf. XXVIII, Frau Konsul Wallich, Charlottenburg), schöne Brüsseler Klöppelspitzen (Taf. XV, Frau Konsul Wallich) und eine Reihe erstklassiger Rokoko und Louis XVI.-Spitzen (Taf. XVII, XVIII, XX, XXI, XLIII). Besonderes Interesse verdienen auch einige italienische Klöppelspitzen, wie die, allerdings schon bekannte, Decke des Londoner Kunstgewerbemuseums (Taf. XXIX), die ein für die Geschichte der Spitze sehr wichtiges Stück ist, da sie Darstellungen enthält, die auf Karl V. zu weisen scheinen. Durch das Heranziehen dieses und einiger anderer Stücke des South-Kensington-Museums ist das Material, das die Publikation nach ihrer Vollendung bieten wird, so weit abgerundet worden, daß keine wichtige Spitzenart fehlt und daß sie einen vollständigen Überblick über das ganze Gebiet der älteren Spitzenkunst darstellen wird.

Die Tafeln werden von einem sorgfältig gearbeiteten Katalog begleitet, der die wichtigeren Stücke kurz beschreibt und bei allen Bemerkungen über Technik und Erhaltungszustand bringt. Dazu kommen gelegentlich einige interessante kunsthistorische Feststellungen wie die Bemerkungen

Digitized by Google

über die Eigenart der englischen Leinenarbeiten (bei Taf. IV) oder über eine seidene Spätbarockspitze (Taf. XVI), bei der Burano als mutmaßlicher Entstehungsort genannt wird. In der Benutzung der überkommenen Bezeichnungen für die Spitzenarten ist die Verfasserin nicht gar zu ängstlich gewesen, was man ihr wohl angesichts der Erwägung Dank wissen wird, daß wir bis auf weiteres Bezeichnungen für die verschiedenen Spitzenarten haben müssen. Das hypothetische dieser Bezeichnungen ist, wo es nötig war, im Katalog betont, so daß auch der nicht Eingeweihte nicht in die Irre geführt werden wird. Man wird sich dabei des Ausspruchs eines der besten Spitzenkenner erinnern, der da sagte, man fühle sich versucht nach Analogie der Sternenkunde die Spitzenarten mit Buchstaben als gleichsam unbenannte Größen zu bezeichnen.

Der Publikation ist eine Einleitung vorangeschickt, die in knapper Form das Wichtigste über Entstehung, Geschichte und Technik der Spitzenkunst mitteilt. Sie beruht auf einer gründlichen Kenntnis des Materials und der einschlägigen Literatur und wird an der Hand der Tafeln benutzt aufs beste in die Spitzenkunde einzuführen geeignet sein.

Zum Schluß einiges über die Reproduktionen. Es ist sehr freudig zu begrüßen, daß die meisten Stücke in natürlicher Größe wiedergegeben sind. Der Eindruck des Originals wird dadurch in weitem Maße erreicht. Daß dabei allerdings nicht immer diejenige Schärfe erreicht ist, die überall die Lage der Fäden deutlich werden ließe, ist ein Übelstand, der den meisten Spitzenpublikationen noch anhaften dürfte. Große Stücke mußten notgedrungen in verkleinertem Maßstabe wiedergegeben werden, um die Gesamtanordnung zu zeigen. Bei den wichtigsten aber sind auf einer zweiten Tafel Ausschnitte beigegeben, die ein genaueres Studium der Technik und der Zeichnung im einzelnen gestatten. Einige Versehen in der Beschriftung der Tafeln werden sich bei der Benutzung leicht korrigieren lassen. Es sei daher nur beiläufig erwähnt, daß die Tafeln 10 und 11 und 14 und 15 vertauscht sind und daß Tafel 28 auf eine ausgefallene und durch eine neue Tafel 27 ersetzte Abbildung verweist. K. Zoege von Manteuffel.

FREDERIK POULSEN, Der Orient und die frühgriechische Kunst. Verlag von B. G. Teubner. Leipzig 1912.

Seitdem Furtwaengler die phönikische Kunst als dekadent-kretische bezeichnet hat, ist die Ansicht vom „Pankretismus" — von Evans und seiner Schule gestützt — zum Dogma geworden. Insbesondere hat zuletzt Loewy die Priorität Kretas in der Motiv- und Typengeschichte der frühgriechischen Kunst betont.

Dem tritt nun Poulsen in einem Buche eindringender, breitangelegter Studien entgegen.

Er untersucht — indem er, zum ersten Male, an die Stelle vager Vermutungen und Hypothesen die Verarbeitung der sicher gegebenen Tatsachen setzt und so die ersten Schritte tut, die bisher dunkelsten und problemreichsten Jahrhunderte der griechischen Kunstentwicklung aufzuklären — die orientalisch-griechischen Beziehungen, die der griechische orientalisierende Stil uns darbietet und entwickelt sie zu den Grundzügen einer Geschichte der orientalischen Einwirkung auf die früharchaische Kunst der Griechen.

P. legt dazu den Grund in Untersuchungen der gesichert phönikischen Denkmäler, um die Richtigkeit der homerischen Überlieferung von der Überlegenheit der Phöniker auf künstlerischem Gebiet zu prüfen, und weist dabei im einzelnen nach, daß in den Erzeugnissen der phönikischen Kunst ägyptische, assyrische und einheimisch syrische Elemente sich mischen und aus der phoenikischen Kunst „ein proteusartiges Gebilde machen, schwer zu fassen, noch schwerer zu begrenzen"; daß es indes kein Motiv gibt „welches uns ausschließlich auf mykenische Vorbilder verweist", wie andererseits schon chronologische Tatsachen P. zu verbieten scheinen, an eine Beeinflussung der kretisch-mykenischen Kunst durch die Phöniker vor dem Ende der mykenischen Epoche zu denken, vielmehr Übereinstimmungen P. auf der gemeinsamen Quelle der alten hittisischen Kunst des 2. Jahrtausends beruhen.

P. weist für die kretische Kunst die Einwirkung der hittisischen und der später phönikischen im einzelnen nach (zu der natürlich die ägyptische vorausgesetzt bleibt), ohne dabei ihre Selbständigkeit in Abrede zu stellen. Er gibt von ihr vielmehr eine der treffendsten und schönsten Charakteristiken: „Die Kreter haben als einziges europäisches Volk den Versuch gemacht, das Joch der ägyptischen Kunstfreuden auf dem Gebiet der dekorativen Kunst zu brechen. Die Fauna und Flora ihres eigenen Landes haben ihnen Vorbilder geliefert, die sie nicht treu kopierten, aber deren organisches Leben sie gewissermaßen ihren Zeichnungen einhauchten. Selbst die linearen Ornamente haben etwas von dem wogenden Reichtum ihres Meeres und ihrer Felder. Immer neue Naturbeobachtungen geben ihrem dekorativen Stil „l'imprévu", das Frische, Unerwartete, was wir von

Digitized by Google

unseren Dichtern und Malern, aber selten von unseren Dekorateuren verlangen. Die Völker des fernen Orients, die Chinesen und Japaner sind in der dekorativen Kunst die Nachfolger der Kreter geworden. Aber Europa selbst kehrte mit den Griechen wieder zu den ägyptischem Schematismus zurück".

Damit stellt sich für ihn das Problem der frühgriechischen Kunst nicht so, daß es daraufankomme, in ihr kretische Einflüsse finden zu wollen, vielmehr so: daß man immer die Frage stellen muß, „ob ein Motiv nicht schon in den älteren Kulturen heimisch war, bevor man wegen des Vorkommens dieselben auch in der kretischen Kunst auf Einflüsse in dieser verstorbenen Kunstwelt schließt".

Diese Stellung wahrt P. gegenüber der Kunst des alten Rhodos, in der „bei aller Nachahmung des Orients die griechische Eigenart am frühesten zum Durchbruch" gelangte und die darum so bedeutungsvoll wurde, weil „die Flotte der rhodischen Handelsherren mit Ägypten ebensogut verkehrte wie mit Italien", und so Rhodos zu einem der hauptsächlichsten Vermittler (zu einem wichtigeren als Kreta) zwischen dem Orient und der gesamten frühgriechischen Kunst in ihrem ganzen Bereiche wurde; er betrachtet unter diesem Gesichtspunkt die frühjonische Kunst, die kleinasiatische Ausläufer der syrischen Kunst geprägt haben, die aber doch „bei allem fremden Stileinfluß gleich von Anfang an eine Freiheit und Frische zeigt, welche die kommende Herrlichkeit schon ahnen läßt" und dadurch der Griechenwelt ebenfalls mehr bedeutet als Kreta; er geht auf die orientalischen Elemente in der Dekoration der Dipylonvasen ein; auf die Mischung römischer, kyprischer, kretischer Einflüsse in den spartanischen Kleinfunden, die ebenfalls zeigen, „daß auch die dunkelsten Zeiten der hellenischen Kunst nicht ohne Strahlen der ewig leuchtenden, östlichen Sonne gewesen sind"; auf die Beeinflussung der frühetruskischen Kunst vor allem durch die kyprische (ohne sie zu Beweisen für die Einwanderung der Etrusker aus dem Osten nehmen zu müssen).

Schließlich wird der Versuch gemacht, die besprochenen Erzeugnisse des phönikischen und griechischen Kunstgewerbes für die Erklärung der homerischen Gedichte zu verwerten. Dabei wird syrische und vor allem phönikische Einwirkung nachgewiesen, dagegen eine direkte, künstlerische Abhängigkeit Ägyptens abgelehnt.

Wichtiger noch ist der Schluß aus dem künstlerischen Bestande, einer kurzen Untersuchung der Waffen, der Pracht, des Hausgerätes, des Begrabens, der Gleichnisse „die homerischen Gedichte seien in einem kleinasiatischen, orientalisch beeinflußten Milieu des 9.—8. Jahrhunderts entstanden".

Mag dieser Schluß auch nach weiterer Untersuchungen bedürfen als sie P. hier geben konnte, der eigentliche Schwerpunkt des Buches: die Erforschung des Verhältnisses der orientalischen zur frühgriechischen Kunst ist von einem Reichtum des Gehalts im einzelnen (vor allem in der Gewinnung zahlreicher neuer Stilkriterien) und einer Überzeugungskraft im ganzen, die sie zu einer für das Verständnis dieser rätselvollsten Zeit der griechischen Kunstübung hochbedeutsamen Erscheinung macht. P. verrät sichere ausgedehnte Kenntnisse der orientalischen und griechischen Kunst in allen Zweigen; seine Untersuchungen sind scharfsinnig und sorgfältig fundiert. In der Betrachtung der einzelnen Objekte hat das (zumal im orientalischen Teil) mitunter zu Weitschweifigkeiten geführt, die den Überblick über das ganze behindern; aber der zweite — aufbauende — Teil ist um so klarer zu übersehen. Besondere Erwähnung verdient der Reichtum an wenig zugänglichem, bisher unveröffentlichten Material (in 197 Abbildungen) zur orientalischen und frühgriechischen Kunst.

K. Hönn.

ARCHIBALD G. B. RUSSELL, The Engravings of William Blake, A Critical Study Together with a Catalogue Raisonné, London, Grant Richards Ltd., 1912. Mit 32 Tafeln. 25 Schillinge netto.

Das Interesse an William Blake, dem Mystiker, Dichter und Künstler, ist im letzten Jahrzehnt derart gestiegen, daß jetzt Jahr für Jahr eine ganze Anzahl neuer Schriften über ihn erscheint, die, oft von verschiedenen Standpunkten aus, auch seine künstlerische Tätigkeit behandeln. Blakes innerste Verwandtschaft mit dem „Expressionismus" unserer Tage ist freilich bisher nur hier und da einmal nebenbei angedeutet worden. Auch fehlt es noch an einer eingehenden Darstellung seiner künstlerischen Abwicklung; denn eine eigentliche Entwicklung hat dieser Künstler, wie mir scheint, nicht durchgemacht. Er hat nur, wie auf den Gebieten seiner anderen Tätigkeit, sein eines Fühlen, sein eines Wissen mit den Hilfsmitteln der bildenden Kunst zur äußeren Darstellung zu bringen versucht. Dieses Fühlen und Wissen war das eines inspirierten Kindes, eines Wesens nicht von dieser Welt, und seine Kunst war die eines inspirierten Kindes, eines Wesens, das innere, nicht äußere Gesichte sah. Freilich, er war auch

Digitized by Google

ein irdischer Mensch und die dira necessitas zwang ihn seine Kunst, oder wenigstens sein Kunsthandwerk (die Kupferstecherei) nach Brot gehen zu lassen; und diese Tätigkeit blieb auf die Form seiner eigentlichen Kunst nicht ohne Einfluß.

Da ist es denn mit wahrer Freude zu begrüßen, daß Mr. Russell kürzlich einen Catalogue Raisonné aller auffindbaren Kupferstiche Blakes nach eigenen wie fremden Vorlagen hat erscheinen lassen, der offenbar das Werk so manchen arbeitsamen Jahres darstellt. Dieser Katalog gibt nun die Grundlage ab für eine zusammenhängende Darstellung der Blakeschen Kunst und des Ganges, den Blake als Künstler durchmessen, eines Ganges, der sich eben, beseichnenderweise für den Mystiker, als ein Kreis darstellt; denn zum Ausgang kehrt er wieder zurück, wenn auch damit zugleich eine höhere Ebene erreicht ist. In den trefflich gewählten Abbildungen läßt sich das sehr wohl erkennen. Gleich zu Anfang steht jenes seltsame Wunderblatt, das allen Neuesten wie eine Offenbarung erscheinen muß, der „Frohe Tag" aus dem Jahre 1780, er kündet wie die junge Sonne gleichsam den Tag an, an dem Blake sich rührt, und da er zur Rüste geht, tauchen wie glänzende Sterne die Blätter der Hiobsfolge auf, sie alle die Geschöpfe einer Hand und eines Auges, wenn auch über vierzig Jahre zwischen ihnen liegen. Russell, der schon früher die Briefe Blakes herausgegeben und mit einer vorzüglichen Einleitung versehen hat, die gerade auch auf Blakes künstlerische Tätigkeit zu sprechen kommt, war der rechte Mann diesen Catalogue herzustellen, denn, im Gegensatz zu den meisten Biographen und Kritikern Blakes, eignet ihm ein liebevolles und vorurteilsloses Eindringen in seinen Gegenstand ohne Selbstaufgabe, eignet ihm die nötige Geduld und Sorgfalt und die nötige kritische Ruhe. Deswegen liest sich auch seine etwas knapp gewordene Einleitung, die sich allerdings in der Hauptsache auf die Kupferstechertätigkeit Blakes zu beschränken wünscht, so instruktiv und doch so lebendig.

Aufgefallen ist mir nur bei der Beschreibung des Hiobblattes „Und ich allein bin entronnen es Dir anzusagen", das auch abgebildet ist, daß Russell nicht den dritten, allerdings ganz kleinen Unglücksboten, der weit im Hintergrund den Berg hinabstürmt, gesehen, resp. offenbar nicht das sehr aufschlußreiche Buch über Blakes Hiobillustrationen von J. Wicksteed gelesen hat; dieser macht nämlich ausdrücklich auf diesen dritten Boten aufmerksam und führt ihn zum Beweis seiner Theorie an, daß bei Blake aus der Stellung resp. Bekleidung der Hände und Füße bestimmte Bedeutungen und Assoziationen abzulesen seien.

Die Ausstattung des Buches ist vorzüglich: schlicht und vornehm. Die Abbildungen bringen zum Teil selbst Kennern Neues und Seltenes.

Washburn Freund.

LUDWIG GURLITT, Louis Gurlitt, ein Künstlerleben des 19. Jahrh. Mit 50 Abbildungen u. einem Faksimile. Verlag von Julius Bard, Berlin 1912.

Wir pflegen im allgemeinen Veröffentlichungen, deren Herausgabe den Kindern oder nahen Verwandten einer literarischen oder künstlerischen Persönlichkeit überlassen worden ist, aus dem Grunde vorsichtiger gegenüberzustehen als wir bei ihnen das Vorhandensein des erforderlichen objektiven Standpunktes von vornherein anzweifeln. Es gehört ein entschiedenes Maß literarischer Selbstzucht dazu, die begreiflichen Empfindungen einer pietätvollen Dankbarkeit vom Hymnenstil fernzuhalten, und der ideale Herausgeber aus verwandtschaftlicher Ehre verdient das höchste Lob erst dann, wenn er seine Gefühle, die leicht aufdringlich und sogar peinlich wirken können, nur durch eine vollkommene Sachlichkeit ausdrückt. Wir sind auch in dieser Beziehung kritischer geworden gegenüber einer Zeit, in welcher notwendigerweise das übliche literarische Ehrendenkmal mit tränenbenetztem Lorbeer hatte geschmückt werden müssen. Aber wir sind gleichzeitig gerechter geworden und schätzen die Erwähnung von Fehlern künstlerischer und menschlicher Art nicht mehr als Herabsetzung oder gar als Beleidigung ein, wie dies früher geschah. Mit dem Grundsatz „de mortuis nil nisi bene" wird keine Geschichte mehr geschrieben, und wir dürfen es in diesem Sinne für die großen Künstler des 19. Jahrhunderts günstig halten, daß erst nach der Anerkennung solcher Prinzipien begonnen wird, ihr Wirken historisch festzulegen. Allerdings ist — abgesehen von den kleineren Arbeiten Schaeffers über Hausmann und Kerns über Blechen — bisher noch keine Monographie erschienen, die vorbildlich genannt werden könnte.

Auch bei Ludwig Gurlitts liebevollem Werk über seinen Vater ist es nicht gelungen, einige unbehagliche Mißverhältnisse günstig auszugleichen. Haben wir ein Buch vor uns, das der Familiengeschichtsschreibung durch dokumentarische Belege dienen soll, wäre seine Veröffentlichung als Privatdruck angemessen gewesen. So aber ist nicht recht einzusehen, ob einem kultur-

Digitized by Google

historischen oder einem biographisch-kunstgeschichtlichen Zweck genutzt werden soll. Für den ersteren ist das beigebrachte Material trotz seiner Massenanhäufung nicht wertvoll genug, für den letzteren, der wohl ausschlaggebend war, fragt es sich, ob Louis Gurlitt als Künstler wirklich so hochbedeutend gewesen ist, um mit einem Buche von annähernd 500 Seiten gefeiert zu werden, die alle Einzelheiten seines nicht immer sehr ereignisvollen Daseins festhalten. Und das ist bei aller Anerkennung dessen, was Gurlitt geschaffen hat, doch zu verneinen. Wo kämen wir hin, wenn alle Künstler des 19. Jahrhunderts vom Range Gurlitts eine entsprechende Würdigung erhielten! — Der kritische Vorwurf richtet sich also gegen die Ökonomie der Darstellung. Im kurzen Abriß hätte, beschränkt auf Mitteilung der wichtigsten äußeren Tatsachen, des Künstlers Leben erzählt und seine durchaus folgerichtige künstlerische Entwicklung gezeigt werden können. Eine Auswahl der Briefe an den Schluß gestellt — so würden gewiß nur Vorzüge eines Buches von etwa 150 Seiten gefunden werden, während diesem Bande wohl schwerlich viele aufrichtige und genaue Leser folgen. Wir sind entwöhnt „auf die Postille gebückt, zur Seite des wärmenden Ofens" Druckerschwärze zu genießen.

In einer kleinen Monographie hätte — das ist das eigentlich beklagenswerte — Gurlitts Persönlichkeit zweifellos eine schärfere und darum lebendigere Fassung erhalten. So ermüden und verwischen zugleich vor allem im ersten Drittel des Buches die ausführlichen familiengeschichtlichen Angaben die Möglichkeit, über die künstlerischen Anfänge und ihre Weiterentwicklung die notwendige Klarheit zu gewinnen. Die Art der Beziehungen Gurlitts zu seinen Lehrern, die Selbständigkeit seines Realismus im Gegensatz zu denselben, also eben die vorzüglichste Eigenschaft des Landschafters Gurlitt, die seine Bedeutung auch für die Kunst Düsseldorfs und Münchens bestimmt, werden mehr aus biographischen Mitteilungen und Briefen ohne besondere Erklärung und Begründung geschlossen als durch Besprechung und Betrachtung der künstlerischen Leistungen von diesen unmittelbar abgeleitet. Diese Darstellungsweise bleibt durch das ganze Buch hindurch die gleiche. Anerkennenswert ist, wie der Verfasser bei einer solchen Weitschweifigkeit immerhin im Ausmaß der Disposition bestimmten Abschnitten von größerer allgemeiner Wichtigkeit diese auch wirklich zugewiesen hat, wie bei dem Kapitel über den römischen Aufenthalt und bei den Schilderungen der Ereignisse des Jahres 1848, die anschaulich und anziehend berichtet werden. Mit literarischer Geschicklichkeit sind auch die freundschaftlichen Beziehungen Gurlitts zu dem Dichter Friedrich Hebbel herausgearbeitet und die Berichte Gurlitts treten somit in Ergänzung zu Hebbels Tagebüchern.

Nicht Aufgabe einer Buchbesprechung ist es, das Hauptsächlichste nachzuholen. Gurlitts Wesen und Wirken ist erst bei der kleinen Ausstellung im Salon Gurlitt in Berlin im November 1910 deutlich erkennbar geworden, nachdem man ihn unverdienterweise bei der Jahrhundertausstellung zurückgesetzt hatte. Damals ergab sich allerdings, daß der Zeichner Gurlitt über dem Maler stand, und daß die Treue der Naturbeobachtung nicht elementar gewonnen worden war, sondern daß sie — im Sinne des Klassizismus — oftmals nur aus der Arbeit einer über die Probleme der Darstellungen grübelnden Reflexion gefolgert wurde, selbst da, wo diese Probleme rein malerische Bedingungen enthielten. Eine Würdigung Gurlitts, die der Ehrlichkeit und Bescheidenheit seiner Kunst entspricht, wird man einstens in der bisher noch ungeschriebenen Geschichte der Kunst des 19. Jahrhundert zu suchen haben, die mit Recht entwicklungsgeschichtlich der Landschaftsmalerei den Vorrang gewährt. Als Vorarbeit zu dem Kapitel, das hier Louis Gurlitt zusteht, ist dann das Buch seines Sohnes ausschließlich zu verwerten. Eine Benutzbarkeit desselben bei andern kunstgeschichtlich-biographischen Studien ist durch den Mangel eines Registers leider so gut wie ausgeschlossen.

Uhde-Bernays.

W. HELBIG, Führer durch die Sammlungen klassisch. Altertümer in Rom. III. Aufl. Herausgegeben unter Mitwirkung von Walther Amelung, Emil Reisch, Fritz Weege in zwei Bänden. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig 1912/13.

Wenn heute Helbigs Führer in dritter Auflage erscheint, so braucht es keines Wortes über Nutzen und Eignung des Werks für die Aufgabe, die es sich gestellt hat. Denn sein Name hat klassische Geltung seit langem.

Es kann also bei Neuauflagen nur mehr darum sich handeln, es veränderten Verhältnissen anzupassen; die neuen Funde zu besprechen; die Literaturnachweise der alten zu ergänzen; den durch neue Forschungen bedingten Wandlungen in Einordnung und Schätzung Rechnung zu tragen.

Das ist nun für die jetzt vorliegende Auflage von ganz besonderer Bedeutung gewesen.

Digitized by Google

Denn seit der zweiten Auflage (1899) ist der Strom der archäologischen Forschung gewaltig angeschwollen; vielfaches Material, zumal das der ältesten und älteren Zeit ist in neuen Zusammenhang gerückt. Das haben bereits die zwei Bände des ausführlichen Katalogs der antiken Skulpturen im Vatikan durch Amelung gezeigt; oder um auf ein konkretes Beispiel zu weisen, sei an die Rekonstruktion eines stattlichen Grabmonuments durch Ghislanzoni aus bis dahin nicht beachteten Fragmenten des Thermenmuseums erinnert; rege Ausgrabungstätigkeit (auf dem Palatin; im Gebiet der Gärten des Sallust; auf dem Forum; in röm. Kirchen) hat viel neuen Zuwachs erbracht. Neue Museen — wie das Museo Barracco — haben sich aufgetan; alte wie das Museum Gregorianum im Vatikan oder das Antiquarium communale auf dem Caelius haben sich stark vermehrt; andere wie das Thermenmuseum, der Konservatorenpalast sind wesentlich umgestaltet.

Der Schritt von der 2. zur 3. Auflage ist also um vieles bedeutsamer als von der 1. zur 2.

Das drückt sich äußerlich darin aus, daß Helbig — mit seinem Homerischen Epos beschäftigt — die neue Bearbeitung Walther Amelung überließ, dem für das Etruskische und Prähistorische Reisch und Weege assistierten.

Neubeschrieben sind nun: das Museo Barracco (mit Ausschluß der babylonisch-assyrischen und ägyptischen Sachen, für die der Katalog heranzuziehen bleibt), unter den Antiken zahlreiche gut archaische Stücke, der vielumstrittene Kopf des Apoll aus dem 5. Jahrhundert, Porträts des Perikles und Cäsars; einige Teile des Vatikan (darunter der Giardino della Pigna mit dem Sockel des Antoninus-Piussäule); die Antiken des Palazzo Barberini; der Konservatorenpalast; das Antiquarium comunale; das Thermenmuseum (mit reichem Zuwachs, darunter dem Fragment des Myronischen Dioscobol; den Jünglingskopf aus den Caracallathermen u. a.); das Museo di Villa Papa Giulio.

Die Prinzipien der Beschreibung: kürzeste Einführung in Fundumstände, Zeit, Zusammenhang des Werkes (von allen die Beziehungen zwischen den Werken der betr. Sammlung); Stand der Forschung und Literaturnachweise (diese mit Verarbeitung des Materials in selbständigen Publikationen und Zeitschriften bis unmittelbar vor der Ausgabe) und besonders auch die taktvolle Stellung der Streitfragen im einzelnen gegenüber sind geblieben; der Führer ist damit also von neuem auf der Höhe seiner Zeit.

Dem praktischen Bedürfnis dient die neue Verteilung der Vatikanischen Sammlungen im ersten Band; buchtechnisch das federleichte Papier, das mit dem schmiegsamen Leinenband den Führer bequem mittragen läßt; besonders dankbar muß man für die ausführlichen Register sein. K. Hönn.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 11:

CHRISTIAN SCHERER, Zur Frage der sogen. Lauensteiner Gläser. (4 Abb.)

PAUL KUTTER, Bilder aus der Sammlung Peltzer in Köln. (13 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Die Sezession und die Refüsierten.

W. BOMBE, Neue Florentiner Entdeckungen. (3 Abbildungen.)

Heft 12:

H. KARLINGER, Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums im Jahre 1912. (5 Abb.)

FRIEDR. H. HOFMANN, Die „Pfuscherei" in Nymphenburg. (28 Marken, 6 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 5:

JULIUS LEISCHING, Das Brünner Porzellanzimmer aus Dubskyschem Besitz.

JOSEF FOLNESICS, Das Porzellan im Zimmer aus dem Dubskyschen Palais. (2 Tafeln, 46 Abb.)

EDM. WILH. BRAUN-TROPPAU, Der Wiener Elfenbeinbildhauer Adam Lenckhardt.

KUNST UND HANDWERK.

Heft 8:

KURT MESSERER, Franz Ringer. (1 Tafel, 72 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 9:

ALBERT DREYFUS, Paul Cézanne. (12 Abb.)

E. VON LIPHART, Reiseeindrücke (Dresden, München, Venedig). (10 Abb.)

HANS W. SINGER, Neue Arbeiten des Architekten Otto Schubert-Dresden. (6 Abb.)

HERMANN ESSWEIN, Rudolf Hesse. (8 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 8:

FRANZ DEIBEL, Stanislaus Cauer. (1 Tafel, 8 Abb.)

GEORG BRANDES, Bei Auguste Rodin.

F. L., Landhäuser von Wilh. Fränkel. (15 Abb.)

FELIX LORENZ, Lionardo.

—, Ein Schweizer Krematorium von Albert Froelich. (6 Abb.)

—, Ein neuer Monumentalmaler (Heinrich Altherr). (5 Abb.)

FELIX LORENZ, Georg Leberecht. (2 Tafeln, 3 Abbildungen.) / Der Jubiläumstaler. (10 Abb.)

JOS. AUG. LUX, Edelschmiedekunst (Otto Wünsche-Isi Schilling). (12 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 9:

EMIL WALDMANN, Die Sammlung Reber. (10 Abbildungen.)

LOVIS CORINTH, Wilhelm Trübner. (1 Tafel 12 Abb.)

OTTO FISCHER, Eine Landschaftsrolle des Sesshu. (8 Abb.)

ALEX. KURZ, Der Schmelzer Friedhof. (4 Abb.)

WILHELM HAUSENSTEIN, Preetorius. (2 Abb.)

A. LICHTWARK, Andreas Aubert.

PAUL HENNIG, Wie der Japaner zeichnen lernt.

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 19:

KURT FREYER, Das Folkwang-Museum zu Hagen i. W. (15 Abb.)

G. J. W., Brakls Kunsthaus in München.

FRITZ HELLWAG, Wie ein plastisches Bildwerk entsteht. (13 Abb.)

Der wirtschaftliche Zusammenschluß der Künstler.

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 9:

PAUL WESTHEIM, Karl Bertsch-München, Wohnräume und Möbel. (22 Abb. und 2 farbige Tafeln.)

GEORG JACOB WOLFF, Graphische Arbeiten von Emil Preetorius. (36 Abb.)

EUGEN KALKSCHMIDT, Gabriel von Seidl †.

F. VON OSTINI, Neue Arbeiten von Th. Veil und G. Herms. (2 Tafeln, 17 Abb.)

E. HAENEL, Glasgemälde v. Paul Roeßler. (9 Abb.)

K. WIDMER, Keramische Plastik aus der Großherzoglichen Manufaktur in Karlsruhe. (10 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 9:

KARL MAYR, Zu Erich Erlers neuen Bildern. (1 farbige Tafel, 2 Beilagen, 19 Abb.)

G. E. LÜTHGEN, Ausstellung Pablo Picasso in Köln.

WILHELM MICHEL, Neue Wohnhausbauten von Emanuel v. Seidl. (6 Tafeln, 17 Abb.)

PAUL MAHLBERG, Vom Plakat als Erzieher des Kunstsinns.

EDWIN REDSLOB, Fr. Gildemeister-Bremen: Gärten und Gartenmöbel. (10 Abb.)

HANS EFFENBERGER, Richard Teschners indisches Theater. (10 Abb.)

KUNO MITTENZWEY, Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession. (1 Tafel, 8 Abb.)

Dr. P. STR., Arbeiten von Florence J. Hösel. (6 Abbildungen.)

Digitized by Google

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXIV., Heft 9:

FRITZ HELLWAG, Die Wilmersdorfer Kunstgewerbeschule. (28 Abb.)

FRITZ HELLWAG, Neue Architektur von Albin Müller. (11 Abb.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

XIII., Heft 5:

S., Das Folkwang-Museum. (8 Tafeln, 4 Abb.)

JOACHIM BENN, Hoetgers Majolikafiguren. (8 Abbildungen.)

MEYER-SCHÖNBRUNN, Die Hagener Silberschmiede. (10 Abb.)

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

34. Bd., Heft 2:

WILHELM BODE, Ein Frauenbildnis des Fra Filippo Lippi. Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums. (1 Tafel.)

OSKAR WULFF, Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz. Zur Davidstatue des Kaiser-Friedrich-Museums. (1 Tafel, 30 Abb.)

HERMANN VOSS, Eine Zeichnung des Hausbuchmeisters in der Leipziger graphischen Sammlung. (1 Tafel.)

DETLEV FRHR. VON HADELN, Eine Zeichnung des Parrasio Micheli. (3 Abb.)

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST.

Herausgegeben unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Kunstsammlungen.

1912, 2. Halbband:

PAUL WOLTERS, Relief eines Speerwerfers. (1 Tafel, 1 Abb.)

JOHANNES SIEVEKING und ERNST BUSCHOR, Niobiden. (22 Ab.)

GABRIEL VON TÉREY, Die Röhrersche Madonna mit Kind von Hans Baldung gen. Grien. (1 Tafel.)

RUDOLF OLDENBOURG, Die Umgestaltung der gotischen Abteilung in der Pinakothek.

RUDOLF OLDENBOURG, Niederländer des 16. Jahrhunderts in der Alten Pinakothek. (2 Tafeln.)

ALOIS GRÜNWALD, Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance. (4 Tafeln, 15 Abb.)

FRANZ VON REBER, Von den bayrischen Filialgalerien; C. Bamberg.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Anselm Feuerbachs Münchner Studienzeit. (1 Tafel, 11 Abb.)

WALTER GRÄFF, Ein Familienbildnis des Baldassare Estense in der Alten Pinakothek. (1 Tafel, 7 Abb.)

Berichte.

EMPORIUM.

XXXVII., Juni 1913:

WILLIAM RITTER, Octave Morillot. (13 Abb.)

ENZO FERRIERI, Fratelli J. H. Rosny. (4 Abb.)

ARDUINO COLASANTI, La mostra della Societa'-amatori e cultori. — La Secessione. (20 Abb.)

APOLLON.

Heft 4:

S. MAKOWSKY, A. J. Golowin. (33 Abb., 1 farb. Tafel.)

Biographie und Charakteristik des 1863 geborenen russ. Malers, der als Porträtist, Landschafter und Theaterdekorationsmaler gleich hervorragend ist.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 5:

HANS SCHMIDKUNZ, Städtebau in Nord und Süd.

OSCAR GEHRIG, Eugen Bracht und seine Schule.

S. STAUDHAMER, Leo Sambergers St. Joseph. (1 Tafel.)

FRITZ KRAUSS, Der Deutsche Feuerbach.

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1912.

RICHARD RIEDL, Wiener Ausstellungen.

S. STAUDHAMER, Die Winterausstellung der Sezession in München.

Heft 6:

RICHARD HOFFMANN, Kaspar Schleibner; zum 50. Geburtstag des Künstlers. (3 Tafeln, 47 Abb.)

O. DOERING, Die zwölfte Tagung f. Denkmalpflege.

Heft 7:

ANDREAS HUPPERTZ, Stephan Mattar. (3 Tafeln, 36 Abb.)

E. GUTENSOHN, Das Kind und sein Bilderbuch.

M. HERBERT, Das Memorare des Michelangelo.

OSCAR GEHRIG, Nachträgliches zur Frankfurter Ausstellung „klassischer Malerei Frankreichs im 19. Jahrhundert".

FERD. NOCKHER, Radierung in Bierfarbe.

Heft 8:

FELIX MADER, Der Meister des Eichstätter Domaltares (Hans Bildschnitzer). (47 Abb.)

OSCAR GEHRIG, Die Sammlung Dr. Lanz in Mannheim.

RICHARD RIEDL, Die „Ausstellung der Jugend" in der Wiener Sezession.

S. STAUDHAMER, Madonna von Schraudolph. (1 Tafel.)

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Nr. 2:

PAUL DURRIEU, Les heures du maréchal de Boncicaut du musée Jacquemart-André. I. (1 Tafel.)

E. DE LIPHART, La collection Paul Stroganow au musée de l'Ermitage. (4 Abb.)

Digitized by Google

A. AURIOL, La voûte de Sainte-Cécile d'Albi et la tradition iconographique. (1 Plan, 6 Tafeln.)

MÉLANGES:

A. PERRAULT-DABOT, L'horloge monumental de la cathédrale de Nevers. (3 Abb.)

CHARLES BOUVET, Le martyre et le triomphe des saints Gervais et Protais, à l'église Saint-Gervais de Paris. (6 Abb.)

CHRONIQUE:

France (2 Abb.). — Belgique. — Grande-Bretagne (6 Abb.). — Russie (1 Abb.). — Suède. — Suisse (2 Abb.)

BIBLIOGRAPHIE.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Juniheft 1913:

TANCRED BORENIUS, Two Unknown Carpaccios. (2 Tafeln.)

Zwei offenbar bisher noch nicht publizierte Gemälde Carpaccios, ein Männer- und ein Frauenporträt, einen venezianischen Senator und seine Gattin darstellend, werden besprochen. Die Gemälde befinden sich im Besitz der Kunsthandlung P. & D. Colnaghi & Obach. Der Verfasser weist sie der späteren Zeit des Meisters zu.

O. M. DALTON, Mediaeval and Later Engraved Gems in the British Museum. — I. (1 Tafel.)

Gibt Beispiele aus dem Gemmenschatz des Britischen Museums.

CAMILLE GRONKOWSKI, David et ses Elèves at The Petit Palais. — II. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Behandelt eine Anzahl bekannter, vor allem aber mehr oder weniger in Vergessenheit geratener Schüler Davids aus der Riesenzahl solcher (etwa 425!)

KIMPEI TAKEUCHI, The Chinese Appreciation of Jade. (2 Tafeln.)

Eingehende Beschreibung einer Anzahl von Jadegegenständen.

T. A. JOYCE, A Peruvian Tapestry, Probably of the 17th Century. (1 Tafel.)

Führt die Arbeit eines Eingeborenen vor, die einige Zeit nach der Eroberung Perus durch die Spanier hergestellt worden sein muß, da der Weber schon europäische Motive benützt und doch wiederum noch auf der alten Tradition seines Volkes fußt.

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections. — XXV. (3 Tafeln.)

Gibt, nebst einer Einleitung, den Katalog der Bilder, die König Georg III. von dem englischen Konsul Joseph Smith in Venedig angekauft hat. Der Katalog scheint von Smith selber zu stammen.

Chinese Porcelains in the Davies Collection. (1 Tafel.)

Hebt einige wertvolle Stücke aus der von der Firma Gorer angekauften Davies-Sammlung chinesischen Porzellans hervor.

H. CLIFFORD SMITH, Two German Chests of the 14th Century. (1 Tafel.)

Zieht aus der erstaunlichen Ähnlichkeit zweier altdeutscher Truhen mit vielen englischen der gleichen Zeit den Schluß, daß der Handelsverkehr zwischen Deutschland und England im Mittelalter ein sehr reger gewesen sein muß.

Art in France. — Letters to the Editors. — Reviews. — Notes (mit 3 Tafeln). — French Periodicals.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Dritte Lieferung, Band III, Heft 1: O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Vierte Lieferung, Band III, Heft 2: O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst. Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H., M. Koch, Berlin-Neubabelsberg. Einzelpreis M. 2.—.

FRIEDRICH SCHNEIDER, Kunstwissenschaftliche Studien, gesammelte Aufsätze. I. Bd.: Kurmainzer Kunst. Herausgegeben von Erwin Hensler. Verlag Heinrich Staadt, Wiesbaden.

CURT GLASER, Die Kunst Ostasiens. Preis broch. M. 8.50, in Halbpergam. M. 10. Insel-Verlag, Leipzig.

JULIUS BAUM, Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart. In Gemeinschaft mit Max Diez, Eugen Gradmann, Gustav Keyssner, Gustav E. Pazaurek, Heinrich Weizsäcker bearbeitet. Mit 39 farbigen Tafeln, 12 Gravüren, 36 Kunstdrucktafeln und 229 Textillustrationen. Preis geb. M. 15.—. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

M. DIEULAFOY, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal. Preis in Leinw. geb. M. 6.—. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Den beiliegenden Prospekt der „OSTASIATISCHEN ZEITSCHRIFT" empfehlen wir der gefl. Beachtung.

Reproduktions-Gewerbe A.-G.

Telegr.: Citogravure **BUDAPEST** VIII, Kisfaludy-utcza 9

liefert prompt und billig den deutschen Verlegern Klischees und dient bei Anfrage gern mit Mustern und Offerten. Die in dieser Zeitschrift zur Verwendung kommenden Reproduktionen sind zum Teil durch uns gefertigt.

Zinkographie · Lichtdruck · Farbenlichtdruck · Heliogravüre · Kupferdruck

VI. Jahrgang, Heft VII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFÉ und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **F. A. C. Prestel**
Inh. A. Voigtländer-Cetzner
übernimmt zur Versteigerung Sammlung. und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufsch. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

— **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Auktion K. W. in Leipzig: Wertvolle Werke der deutschen Literatur, Werther- und Faustbibliothek. Handzeichnungen und Stiche aus Lavaters Besitz findet im Herbst dieses Jahres statt.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

MICHELANGELOS TONMODELLE AUS DER HÄHNELSCHEN SAMMLUNG

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Von HENRY THODE

Mit der Drucklegung des dritten Bandes meiner „Kritischen Untersuchungen über Michelangelo" beschäftigt, der das ausführliche Verzeichnis der Handzeichnungen und Modelle des Meisters enthält, erachte ich es für wünschenswert, schon jetzt den Fachgenossen meine Meinung über eine Anzahl von Modellen, die mir bisher nicht die verdiente volle Würdigung erhalten zu haben scheinen, darzulegen. Es sind die Tonmodelle, die Professor Ernst Julius Hähnel — wenn nicht, wie wahrscheinlich, alle, so doch der Mehrzahl nach — in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts von dem Antiquar Oberstleutnant von Gemmingen in Nürnberg erwarb und in denen er mit Recht früher in der Praunschen Sammlung befindliche, dem Michelangelo zugeschriebene Stücke wiedererkannte[1]). Überzeugt davon, daß es Originalarbeiten des großen Bildners seien, erfreute er sich der Zustimmung der ihm befreundeten Künstler — unter ihnen auch des Peter von Cornelius —, die in einer der seinen gleichen leidenschaftlichen Bewunderung mit ihm übereinstimmten, wenn er die Modelle für den unvergleichlich kostbarsten Schatz in seinem Besitze hielt. In der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde ein Teil derselben zuerst 1876 auf der Michelangeloausstellung in Florenz. (C. von Lützow in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1876, XI, 94, wo einige Abbildungen, die Steinmann in „Das Geheimnis der Medicigräber", Abb. 17, ohne die Originale zu kennen, reproduzierte.) — Von fachmännischen Urteilen, die über sie gefällt wurden, sind mir in der kunstgeschichtlichen Literatur nur vier bekannt geworden. Herman Grimm und C. von Lützow hielten die Modelle der Tageszeiten für echt; Anton Springer enthielt sich einer Entscheidung; Fritz Burger (Studien zu Michelangelo, 1907), der als der erste den Michelangeloschen Charakter auch der anderen Modelle hervorhob und einzelne Stücke (den Flußgott, den „Schächer" und einige der Jünglingsfiguren) einer näheren Betrachtung unterzog und reproduzierte, sieht in ihnen neben alten Nachbildungen nach Statuen auch solche nach verlorenen originalen Modellen.

Eingehende, wiederholte Prüfung der Modelle, die mir freundlichst von deren jetzigen Besitzerinnen, Fräulein Anna Hähnel und Frau Elise Walter Hähnel in Dresden, gestattet wurde, hat mich nun zu der Überzeugung gelangen lassen, daß uns hier — woran man, bei der ungemeinen Seltenheit erhaltener Michelangeloscher Modelle, zu glauben anfangs gar nicht den Mut hat — doch der Mehrzahl nach echte, und daher ungemein bedeutungs- und wertvolle, durchgeführte Studien von des Meisters Hand vor Augen stehen. Nicht allein deren vielfache Besonderheiten und, soweit es Vorarbeiten für bekannte Statuen sind, Abweichungen von diesen, sondern auch, und in viel entscheidenderer Weise, der ganz einzige, wunderbar lebendige Charakter, die unvergleichliche Kenntnis des Körpers, die Intensität der Anschauung, die Macht des Formengefühls und die Meisterschaft der Behandlung schließen für mich jeden Zweifel aus. Hier, wo bei vollendet einheitlichem Gefüge des organischen Ganzen jede einzelne Form bis in die sanftesten, unmerkbarsten An- und Abschwellungen unmittelbar gefühlt ist, von Nachbildungen sprechen zu

(1) E. J. Hähnelsche Literarische Reliquien. Herausgegeben von J. Große. Berlin 1893, S. 60. Vergl. auch den „Katalog verkäuflicher Gegenstände aus dem Nachlasse Hähnels".

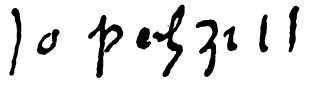
Digitized by Google

wollen, scheint mir ausgeschlossen. Einer solchen Verbindung von Größe und Feinheit, einer solchen zwingenden Gewalt des Lebensausdruckes ist kein Kopist — Burger denkt an Tribolo — fähig. Man empfindet den durch jeden leisesten Druck den Ton beseelenden Finger des Schöpfers mit jener Erregung und jenem Entzücken, die nur durch das Miterleben des Schaffens eines größten Künstlers erweckt werden.

Ist dies nun freilich ein bloßes Gefühlsurteil, das, so gewiß ein solches im Grunde genommen in so vielen kunstgeschichtlichen Fragen doch schließlich den Ausschlag gibt, zumeist nicht, weil subjektiv, als beweiskräftig anerkannt werden kann, und sind positive Beweise nicht zu erbringen, so darf ein, wenn auch nicht starkes Argument für die Echtheit der Modelle deren Provenienz entnommen werden. Der bekannte Kunstfreund Paul von Praun (1548—1616), der in Bologna lebte und seit 1576 die Kunstschätze sammelte, die dann seit 1616 als das unter seinem Namen berühmte Kunstkabinett Nürnberg zur Zierde gereichten, wurde bei seinen Einkäufen in der erstgenannten Stadt von den besten Künstlern beraten. Von wem er die Modelle erwarb, ist freilich nicht bekannt, aber in der Zeit — nicht allzulange nach dem Tode Michelangelos —, in der dies geschah, war er sehr wohl in der Lage, über Herkunft und Echtheit mit Hilfe Jener sich zu unterrichten. Und daß er sehr sorgsam zuwege ging, beweist die Auserlesenheit und der Ruf seiner Sammlung, für die er sich unter anderem ja auch eine große Anzahl der berühmten, von Vasari zusammengebrachten Zeichnungen zu sichern verstand. Nicht ohne Interesse ist jene von Cicogna veröffentlichte, bereits von Grimm bemerkte Notiz, nach welcher Alessandro Vittoria 1563 gerade aus dem bolognesischen Kunsthandel das Modell Michelangelos zum linken Fuß des „Tages" erwarb — daß der bedeutende Bildhauer eine Fälschung gekauft haben sollte, ist nicht wahrscheinlich. Und so dürfte die Vermutung wenigstens, daß dieses Stück vielleicht aus dem gleichen Besitze wie diejenigen Prauns stammt, erlaubt sein. Die Notiz lautet: 20. April 1563. Ricordo io Alessandro Vitoria chome questo di sopradetto comperai un pie dil giorno di Michelangelo che fece nela sagrestia di S. Lorenzo di Fierenza è questo el piede zanco dil modelo di sua man e per suo pagamento e saldo contai a Nicolo Zonfino bolognese che vende dissegni scudi tre venitiani trabocanti e tuti dua si contento. (Iscrizioni Veneziane II, 126.)

Zu bemerken ist noch, daß nach dem Tode Paul von Prauns keine weiteren Erwerbungen für sein Kunstkabinett gemacht wurden, die Modelle also alle von ihm selbst erworben worden sind.

Über deren Herkunft bestimmtere Nachricht zu gewinnen, gestattet leider auch ein kleiner Fund, der unlängst gemacht wurde, nicht. Bei einem jüngst vorgenommenen Transport von Berlin nach Dresden teilte sich die eine Terrakotta, die Figur eines Jünglings (siehe unten, Nr. 29), quer mitten durch und in ihrem innern Hohlraum fand sich sorgfältig eingebuchtet ein kleiner Zettel von Papier, zweifellos aus dem 16. Jahrhundert stammend. Auf diesem Zettel befindet sich unten, mit Lapis aufgezeichnete mattgewordene, aber doch noch erkenntliche Schrift, von



der ich entziffere: 10 (?) pezzi — es folgen noch zwei Zeichen, deren erstes einer 1 gleicht, deren zweites so verwischt ist, daß sich keine bestimmte Vermutung darüber mehr aufstellen läßt. Vielleicht waren die zwei Zeichen eine Preisangabe. So

Digitized by Google

gewagt es nun sein würde, den wenigen Buchstaben eine ausschlaggebende Belehrung entnehmen zu wollen, so muß ich doch unbedingt betonen, daß sowohl der steile Duktus der Schrift als die Größe und Form der Buchstaben durchaus den Eigentümlichkeiten der Schreibweise Michelangelos entspricht. In so hohem Grade, daß man die Schrift, fände man sie auf irgendeiner Zeichnung des Meisters, ohne weiteres für echt erklären würde. Wer sich nicht scheute, verwegen gescholten zu werden, könnte so weit gehen, auszusprechen: hier haben wir einen Beweis für die Echtheit der Modelle! Einer solchen Kühnheit möchte ich mich aber doch nicht schuldig machen.

Urteile über dieselben aus dem 17. Jahrhundert sind mir nicht bekannt geworden. Erst in Christoph Theophile de Murrs: Description du Cabinet de Mr. Paul de Praun (Nürnberg 1797) finden wir Angaben. Diese beschränken sich freilich, was die direkte Nennung Michelangelos anbetrifft, auf die vier Modelle zu den Sarkophagfiguren der Medicikapelle, deren eines (heute nicht mehr erhalten) als zerbrochen angeführt wird, und auf zwei Prigioni (S. 241, Nr. 29—32 und Nr. 41, 42). v. Murr hat sich daran genügen lassen, nur die Hauptstücke unter den Terrakotten einzeln zu verzeichnen und die Bruchstücke nur allgemein zusammenzufassen unter Nr. 100 bis 149 (cf. S. 243) als: divers modèles de parties du corps humain, à dessiner. Dieser Gruppe gehörten offenbar die Mehrzahl der Hähnelschen Modelle an. (Was aus der anatomischen, zwei Fuß hohen Studie: un écorché, die angeblich für die Statue des hl. Bartholomäus im Dom zu Mailand gedient hat und im Katalog Michelangelo zugeschrieben wurde, Nr. 43 auf S. 241, geworden ist, weiß ich nicht.)

Sind nun jene „verschiedenen Modelle" von Teilen des menschlichen Körpers auch nicht als Arbeiten Michelangelos angegeben, so ergibt mir doch der Vergleich der Mehrzahl, zunächst der Stücke, welche Studien für einzelne Teile der Medicifiguren sind, mit den ganzen Modellen der Tageszeiten, daß sie von der gleichen Hand herrühren. Und dies gilt weiter dann auch sowohl von den Modellen, die mit andern Werken des Meisters (der Pietà, dem Christus in S. Maria sopra Minerva, den Herzögen Medici) in Beziehung stehen, als auch von den meisten solchen, die wir auf bestimmte Statuen nicht beziehen können. Es könnte sich also, falls Michelangelo nicht selbst ihr Schöpfer, nur darum handeln, einen anderen Künstler anzunehmen, der sie alle geformt hat. (Die Ausnahmen gebe ich unten an.) Nicht allein die Formenauffassung und -behandlung, von der oben die Rede war, sondern auch übereinstimmende Eigentümlichkeiten der Technik scheinen mir hierfür beweisend. Bezüglich der letzteren gibt es zwei Erscheinungen zu unterscheiden: erstens Modelle, die unmittelbar geformt und gebrannt worden sind, wobei mehrfach beim Brennen Beschädigungen eintraten, indem Risse oder sogar unregelmäßige Rauheiten entstanden, und zweitens solche, die, wie dies auch in der Renaissance vorkommt, sorgfältig nachmodellierte Ausdrücke aus einer echten Form (Doppelform der aufeinander gepreßten Hälften der Vorder- und Rückseiten; vergl. die noch erkennbaren Nähte bei Nr. 21) sind. Die mehrfach im Rücken angebrachten Öffnungen hatten den Zweck, Veränderungen bei dem den Ton zusammenziehenden Brennen möglichst zu verhindern. Die dem Ton gegebene Färbung ist eine verschiedene. Im allgemeinen darf man eine hellere, braungelbe und eine dunklere, bräunliche unterscheiden. Zu bemerken ist auch, daß in den meisten Fällen fehlende Glieder, wie Burger richtig bemerkte, nicht durch späteres Abbrechen zu erklären sind, sondern die scheinbaren Bruchstellen, da sie modelliert sind, von vornherein beabsichtigt waren. Daß ein solches Sichbeschränken auf Einzelheiten des Körpers nun gerade eine besondere Eigentümlichkeit des Formenstudiums Michelangelos

Digitized by Google

war, wird durch viele seiner Zeichnungen, deren manche direkt nach solchen Modellen angefertigt sein müssen, erwiesen. Ja, die Besonderheit solcher Zeichnungen wird erst durch unsere Modelle erklärt, so daß in ihr für deren Echtheit ein starkes Argument gefunden werden kann. Welch eine Bedeutung für die Kenntnis der Arbeitsweise des Meisters in diesem charakteristischen Verfahren überhaupt diesen Studien innewohnt, wird niemanden entgehen. Erst durch sie wird die sorgsame Vorarbeit für seine Statuen (und Gemälde), von der uns Vasari und Cellini berichten, in helles Licht gerückt. Das gewissenhaft eingehende Durchbilden der Form in kleinen Modellen vergleicht sich dem peinlich modellierenden Ausführen der Gestalten in vielen seiner Zeichnungen und erweckt, wie dieses, eine Bewunderung, für die der Betrachter nur schwer Worte finden kann. Zugleich aber weisen einige der Modelle darauf hin, daß er durch solche sorgsame Studien nicht allein der Natur, sondern auch — und dies wohl vornehmlich in seiner Jugend — der antiken Formensprache bis ins kleinste Herr zu werden rastlos bemüht war. Freilich dürfte gerade die Behauptung, daß auch die im folgenden unter Nr. 26—33 angeführten Modelle, die, von zwei Kopien abgesehen, das Arbeiten nach der Antike, namentlich nach Praxiteles, wohl in direkter, aber nicht absolut getreuer Weise zeigen, von Michelangelo herrühren, am stärksten Bedenken erregen. Ich selber bin lange unschlüssig gewesen, bis mich Übereinstimmungen mit Zeichnungen und Statuen der Jugendzeit des Meisters die Annahme doch für gerechtfertigt erachten ließen. —

Bedenken wir, daß der Meister, im Wunsche, die Spuren seiner Arbeit den Augen der Menschen zu entziehen, fast alle seine Modelle selbst vernichtet hat, so können wir dem wunderbaren Zufall, der diese Sammlung auf unsere Zeit gelangen ließ, nicht dankbar genug sein.

I. MODELLE ZU STATUEN DER MEDICIKAPELLE

1. Die Aurora (Taf. 72). Es fehlen der Kopf, der linke Arm und der rechte Unterschenkel. Die Rückseite hat gelitten. Die Haltung unterscheidet sich von dem Marmor darin, daß in diesem der Unterleib mehr gehoben und dem Beschauer zugewendet, in dem Modell mehr lagernd ist. Der Künstler nahm also, indem er die Bewegung steigerte, eine bedeutsame, den Eindruck des Gequälten verstärkende Veränderung vor. War der Kopf schon so gesenkt gedacht? Das Gewand, als solches auch unter dem rechten Oberschenkel gekennzeichnet, ist massiger als Unterlage gebildet. — Vergl. meine Kritischen Untersuchungen, Nr. 560.

2. Die rechte Hand der Aurora (Abb. Taf. 74). Mit dem darunter befindlichen Gewandstück. — Krit. Unt., Nr. 560a.

3. Der rechte Arm des Crepusculo? (Abb. Taf. 75). Sehr ähnlich dem der Statue, nur der Unterarm etwas weniger gebogen. — Krit. Unt., Nr. 561.

4. Der linke Arm des Crepusculo mit angrenzender Rücken- und Brustpartie? (Abb. Taf. 74). Diese Studie des aufgestemmten Armes eines offenbar gelagerten Mannes könnte für den „Abend" gedacht gewesen sein, doch wäre dann die Haltung der Statue ursprünglich etwas anders geplant gewesen. — Krit. Unt., Nr. 561a.

5. Der Tag (Taf. 73). Es fehlt der rechte Fuß. Unter der Figur ist das Gewand ganz angedeutet. Die Muskulatur des Rückens, reicher im Modell, ist in der Statue vereinfacht. Andere Muskeln zeigen im Modell eine größere Fülle. Was diesem grandiosen Modell seine besondere hohe Bedeutung verleiht, ist der ausgeführte Kopf, der uns zeigt, wie das im Marmor nur angelegte Haupt werden sollte. Und

Digitized by Google

dieser gewaltige Kopf würde allein genügen, die Echtheit unseres und der anderen in der Behandlung ja sehr mit ihm übereinstimmenden Modelle zu beweisen. Keiner der Nachahmer Michelangelos, selbst der begabtesten, wäre imstande gewesen, dergleichen zu schaffen; man vergleiche nur Statuen des Raffaele da Montelupo oder des Montorsoli oder selbst des Giovanni da Bologna. Und zudem entspricht der Typus mit dem kappenartig aufsitzenden dichten, gelockten Haupthaar und Barte, mit den zugleich schmerzlichen und dräuenden Augen, mit der energischen breitrückigen Nase durchaus demjenigen des Gefesselten unter dem Knie des „Siegers", also einer ungefähr gleichzeitigen Schöpfung. Aber auch dem des gleichfalls damals entstandenen Simsonmodelles, das ich in Bronzereproduktionen wiedererkannte (Krit. Unt. II, 297; vergl. auch Bd. III meines Hauptwerkes, wo auf S. 469 eine Abbildung). Ja diese meine Behauptung sowie die der nahen Verwandtschaft des Simson mit dem „Tag" erhält durch diesen Vergleich ihre überraschende Bestätigung. — Krit. Unt., Nr. 562.

6. Der linke Fuß des „Tages" (Taf. 74). Vollständig ausgeführt, mehrfach durch Hähnel restauriert. Von einem solchen Modell wissen wir: Alessandro Vittoria, wie oben erwähnt, kaufte es 1563 von Nicolò Zolfino aus Bologna für drei venezianische Skudi. Das Praunsche Modell mit jenem zu identifizieren ist nun ohne weiteres wohl nicht erlaubt, doch wäre es denkbar, daß Praun es von Vittoria erwarb. — Krit. Unt., Nr. 563.

7. Derselbe Fuß (Abb. Taf. 74). Es fehlt die große Zehe. Hier ist Michelangelos Autorschaft sehr zweifelhaft, wenn man nicht annehmen will, daß Michelangelo solche erste allgemeine Studien anfertigte, nach denen er dann ausgeführtere Modelle wie das Nr. 6 machte. Es liegt näher, eine Nachbildung von Nr. 6 anzunehmen. — Krit. Unt., Nr. 563a.

8. Die linke Hand des Tages (Abb. Taf. 74). Mit dem darunter befindlichen Gewandstück. — Krit. Unt., Nr. 563b.

9. Die Nacht (Taf. 72). Die Rückseite beim Brennen beschädigt. Der Kopf abgebrochen, aber noch vorhanden (die Nase etwas beschädigt). Es fehlt der rechte Unterarm und der rechte Fuß. Einzelne Sprünge und leichte Beschädigungen. Die Lage der höchst geistreichen, furchtbar lebendig wirkenden Maske ist etwas anders als im Marmor: ein wenig mehr nach rechts gewandt. Man vergl. mit der Maske das Modell eines in Form und Behandlung ähnlichen alten Kopfes im South-Kensington Museum zu London (s. Krit. Unt., III, Nr. 605). Die in der Statue nicht ausgearbeitete, auf der Maske ruhende linke Hand ist ausgeführt, das Gewand unter dem Körper mehr gefältelt, die Eule genial skizziert (man sieht, daß der Künstler später noch eingehendere Studien nach der Natur angestellt hat). Verschiedenheiten auch in dem Mohnlaub unter dem linken Fuß und die Unterlage unter dem Mohnbündel, kissenartig, hat noch nicht die in schöner Rundung drapierten Gewandfalten der Statue. Der Kopf der Nacht zeigt — man darf es sagen! — in der weicheren Bildung des Auges, der Nasenflügel und des Mundes ein höheres, der Antike sich mehr näherndes Schönheitsgefühl, als der in Stein ausgeführte. — Krit. Unt., Nr. 564.

10. Die linke Hand der Nacht (Abb. Taf. 74). Auch diese herrliche Studie einer Hand, die im Marmor gar nicht ausgeführt ist, und die in ihrer Feinheit ganz mit unserer Nr. 2 übereinstimmt, spricht für die Echtheit der Modelle. — Krit. Unt., Nr. 564a.

Digitized by Google

11. Der rechte Unterschenkel des Giuliano Medici (Abb. Taf. 74). An der inneren Seite des Beines etwas abgesplittert. Der Strumpfüberhang zeigt kleine Unterschiede von der Statue. Er ist schmäler, länger als im Marmor, und hat keine so ausgeprägte Krämpe oben. — Krit. Unt., Nr. 565.

12. Die linke Hand des Giuliano Medici? Gegen eine sichere Beziehung des Modelles auf Giuliano könnte die ganz andere Haltung des Stabes sprechen; auch ist dieser nicht deutlich als solcher charakterisiert, sondern der Gegenstand, den die Hand hält, scheint vielmehr von weicher Art zu sein. Dennoch bleibt die Ähnlichkeit im Motive so groß, daß wir annehmen könnten, es handle sich um einen ersten Entwurf für die Hand, die mit ihrem ausgestreckten Mittelfinger und in der anderen Lage eine später veränderte Idee zeigt. Und in sofern verdient dieses Modell, das in Formensprache und Behandlung durchaus mit dem folgenden übereinstimmt, besondere Beachtung und läßt an Michelangelos Autorschaft nicht zweifeln. — Burger hielt es für die Hand einer stehenden Figur (des S. Lorenzo? auf einer Zeichnung zu dem Medicigrab in London 1859 — 5 — 14 — 822). — Krit. Unt., Nr. 565a.

13. Die rechte Hand des Lorenzo Medici (Abb. Taf. 74, bei Burger Taf. VI). Auf das nächste den oben (Nr. 2, 10 und 12) angeführten Händen verwandt und von gleich wundervoller Vollendung. An der Innenseite abgesplittert. Im Marmor ist der Rücken der Hand nicht zu sehen. — Krit. Unt., Nr. 565b.

14. Gebogenes rechtes Bein, für Giuliano? (Abb. Taf. 74). Es fehlt der untere Teil des Unterschenkels mit dem Fuß und der obere Teil des Oberschenkels. Das Modell könnte eine erste allgemeine Studie zu dem Bein des Giuliano sein. — Krit. Unt., Nr. 565c.

15. Entwurf für das große Modell des Flußgottes in der Florentiner Akademie (Taf. 73 und Taf. 75), worauf zuerst F. Burger, der aber auch hier die Kopie eines verlorenen Originalmodelles sah, aufmerksam machte (Abb. Taf. IV). Durchgeführter als das große Modell, in sorgfältiger Darlegung des Anatomischen. — Krit. Unt., Nr. 565d. In den Krit. Unt. I, 494 hielt ich es noch für eine Kopie.

II. MODELLE ZU ANDEREN BEKANNTEN STATUEN DES MEISTERS

16. Der rechte Arm des Christus in der Pietà von S. Peter (Taf. 74). Dies wunderbar zarte Modell entspricht fast ganz der Statue, doch ruht der Arm auf einer gleichmäßigen schmalen, tuchartigen Unterlage und ist die Hand stärker gebogen. — Krit. Unt., Nr. 566.

17. Die rechte Hand des Moses (Abb. Taf. 74). Sie stimmt mit der des Marmors ganz überein. Die vom Zeigefinger und Mittelfinger umfaßte Locke ist nicht deutlich charakterisiert. — Krit. Unt., Nr. 567. — Hier ist die Autorschaft des Meisters doch zweifelhaft. Das Modell wirkt mehr wie eine Nachbildung. Man vergleiche damit das in der Behandlung ähnliche Modell einer Hand im South Kensington Museum zu London (vergl. Steinmann in Festschrift für Fr. Schneider).

18. Der Unterkörper des Christus in S. Maria sopra Minerva (Abb. Taf. 74). Vom Nabel an. Die Basis und die Stütze hinter dem rechten Bein sind von Hähnel ergänzt. Die Stellung des rechten Fußes ist etwas anders. Auch erscheint das linke Bein weiter zurückgestellt, als im Marmor. — Krit. Unt., Nr. 568.

Digitized by Google

19. Studie zu einem Sklaven des Juliusdenkmales (Abb. Taf. 75). Es fehlen Kopf, Arme, das ganze linke Bein und der rechte Unterschenkel. Der Oberkörper ist nach der anderen Seite wie der Unterkörper gedreht. Die Arme sind nach oben gestreckt, der rechte Unterschenkel gekrümmt gedacht. Es ist eine gewaltsame Stellung, die nur an einen Gefesselten denken läßt. Und zwar veranlaßt mich die Lage des rechten Beines, die nur so zu denken ist, daß es über das stehende linke geschlagen ist, anzunehmen: es handle sich um einen Sklaven des Juliusdenkmales, wie ähnliche auf der bekannten Zeichnung in Oxford sich befinden. Auch Burger entging diese Verwandtschaft nicht, doch entschied er sich für die Annahme eines Schächers (Abb. bei ihm Taf. V). Wir hätten somit eine Variante des Motives der einen Bobolistatue vor Augen. — Krit. Unt., Nr. 569.

III. NICHT NÄHER ZU BESTIMMENDE ENTWÜRFE

20. Ein gerade, fast aufrecht stehendes linkes Bein (Abb. Taf. 74). Auf das engste dem Modell für den Christus der Minerva (oben, Nr. 18) in Form und Behandlung verwandt. Es fehlt das unterste Stück mit dem Fuß, das im Modell Nr. 21 wiederzuerkennen ist (in der Abb. ist es am Bein). — Krit. Unt., Nr. 570.

21. Linker Fuß mit Stück des Beines. Wohl zum eben erwähnten Modell gehörig, doch paßt jetzt der Bruch nicht mehr genau. — Krit. Unt., Nr. 571a.

22. Ein gerade aufrecht stehender rechter Unterschenkel mit Stück des Oberschenkels (Abb. Taf. 74). Fehlt der Fuß. Im Charakter Nr. 23 verwandt. — Krit. Unt., Nr. 572.

23. Ein linker gekrümmter Arm mit angrenzender Brust- und Rückenpartie (Abb. Taf. 75, bei Burger Taf. III). Es fehlt die Hand. Die Aktion ist nicht bestimmt zu deuten; sie läßt sich am ersten kennzeichnen als die eines Rudernden. Im Formgefühl ganz dem oben unter Nr. 4 angeführten Modell verwandt. — Krit. Unt., Nr. 573.

24, 25. Zwei Beine (eines Kruzifixus? Abb. des einen Taf. 74). Die Füße beschädigt. Modelle von allgemein skizzierender Art, nicht genau in der Muskulatur durchgeführt. Hier finde ich nichts für Michelangelo charakteristisches. — Krit. Unt., Nr. 574, 575.

IV. STUDIEN NACH DER ANTIKE ODER VON ANTIKISIERENDEM CHARAKTER

26. Ein gesenkter rechter Arm, der einen breiten beutelartigen Gegenstand umfaßt, mit angrenzender Rücken- und Brustpartie (Abb. Taf. 75). Ich verdanke dem Bildhauer Hrn. Schnauder in Dresden den Hinweis darauf, daß dies eine Nachbildung des Armes des Menelaos in der antiken Gruppe des Menelaos mit Patroklus ist. — Krit. Unt., Nr. 575. — Dazu gehört

27. Ein rechter Oberschenkel mit einem Stücke des Leibes (Abb. Taf. 75, bei Burger Taf. VI). Unter dem Gesäß befindet sich ein lederartig wirkendes Stück Stoff, das durch einen Riemen an den Leib befestigt ist. Von gleicher Vollkommenheit und Fluß der Formen wie das folgende Modell Nr. 28, mit dem es gleichzeitig entstanden sein dürfte. — Es ist, wie Schnauder bemerkte, der Oberschenkel des Menelaos in der eben unter Nr. 26 angeführten Gruppe. — Krit. Unt., Nr. 575a.

28. Gesäß und linkes gekrümmtes Bein eines zurückgelehnt gelagerten Mannes (Abb. Taf. 75, bei Burger Taf. VI). Es fehlt die größere Hälfte des Unter-

Digitized by Google

schenkels. Das Modell ist in allem, auch den größeren Verhältnissen, den beiden soeben angeführten auf das engste verwandt. Und so erscheint es nicht zweifelhaft, daß es auch Nachbildung einer Antike ist. Welcher? Da es sich also hier, wie bei Nr. 26 und 27, um direktes Kopieren handelt, ist die Entscheidung, ob Michelangelo der Verfertiger ist, erschwert. — Krit. Unt., Nr. 575b.

29. Stehender Jüngling (Abb. Taf. 75, bei Burger Taf. III). Es fehlen Kopf, Arme und Füße. Das linke Bein ist über das rechte gestellt; der linke Arm ist erhoben gedacht, der rechte vermutlich seitwärts über die Brust bewegt. Die Rückseite ist beschädigt; einzelne Stücke sind hier mit Leim später angeklebt worden. Die Formen sind voll, weich, fast weiblich. — Burger meint, das Modell, wie die drei folgenden Nr. 30, 31, 32, sei auf einen Entwurf für einen der nackten Jünglinge, die in frühen Skizzen der Medicigräber erscheinen, zurückzuführen (Studien zu M., S. 43). Er denkt besonders an die Zeichnung im British Museum (1859—5—14—822, Abb. Burger, Gesch. des flor. Grabmales, Taf. XXXIV, 4), auf welcher in der Tat eine in der Haltung des Unterkörpers verwandte Jünglingsfigur erscheint. Mir scheint aber der Formenbildung nach das Modell, wie ich früher schon bemerkte, auf die jugendliche Zeit Michelangelos hinzuweisen. Ich werde an die Jünglinge im Hintergrunde der hl. Familie Doni, auch an Studien für die Sieger und Sklaven des Juliusdenkmales erinnert, namentlich an ein Motiv, wie das des Siegers auf einem Blatte im Louvre (Nr. 114). Doch dürfte das Modell einer noch früheren Zeit angehören. Das feine Formengefühl ist antikisch, das Bewegungsmotiv michelangelesk. — Krit. Unt., Nr. 575c. — In diesem Modell fand sich der oben angeführte kleine Zettel.

30. Torso eines Jünglings (Abb. Taf. 75, bei Burger Taf. III). In Frontansicht. Es fehlen der Kopf, der linke Arm (nur der Ansatz der Schulter), der rechte Unterarm, die Unterschenkel. Der linke Arm ist seitwärts, etwas nach unten ausgestreckt; der rechte Arm, dessen Schulter ein wenig gehoben ist, nach unten ausgestreckt, wohl aufgestützt gedacht. Die Beine sind in geschlossener Haltung. — Die herrliche Gestalt ist von antikem und zwar Praxitelischem Gepräge, nur reicher und voller in den Formen, etwa so, wie sie Michelangelo am Bacchus gebildet hat. Das Motiv der Haltung erinnert an den Satyr des Praxiteles in München. — Krit. Unt., Nr. 575d.

31. Torso eines Jünglings. Es fehlen der Kopf und die Arme. Das linke Bein nur bis etwas über das Knie, vom rechten nur der halbe Oberschenkel erhalten. Die Figur erinnert an des Praxiteles Sauroktonos. — Krit. Unt. II, 575e.

32. Torso eines Jünglings (Abb. Taf. 75). Es fehlen Arme, Beine und Kopf. Frontale, ruhige Haltung. Der rechte Arm in die Höhe gerichtet, der linke gesenkt gedacht. Man wird durch das Motiv an Praxitelische Statuen, wie etwa den Satyr in Palermo oder den Hermes erinnert. — Krit. Unt., Nr. 575f.

33. Torso einer jungen Frau (Abb. Taf. 75, bei Burger Taf. III). Es fehlen der Kopf, beide Arme, beide Beine (nur der Ansatz sichtbar). Sie steht en face, den Oberkörper etwas nach links gesenkt. Der linke Arm in die Höhe gestreckt gedacht. Auch diese psychehafte wundervolle Erscheinung verdankt ihre Entstehung dem Studium der Antike. Man wird an frühe Venusstudien des Meisters erinnert; insonderheit an eine Zeichnung in London, British Museum (1859—6—25—570). — Krit. Unt., Nr. 575g.

Daß auch eine Terrakottaplakette (Abb. Taf. 74), die oben abgerundet ist und zwei mit gewaltsamer Anstrengung eine große Kugel haltende, nackte, aber von Ge-

Digitized by Google

wandung umflatterte herkulische Männer zeigt, von Michelangelo herrühre, kann ich nicht glauben. Die Muskulatur ist zu stark und unerfreulich, in der Art Bandinellis, übertrieben. Burger erinnert an den Entwurf des die Weltkugel tragenden Atlas, den Michelangelo für Federico Ginori (vergl. Krit. Unt. II, 373) gemacht; doch zeigte er eben Atlas, die Weltkugel tragend, während man hier doch dargestellt sieht, wie Herkules von Atlas die Weltkugel übernimmt (wenn dies überhaupt dargestellt ist) und die Zeichnung war für eine Medaille bestimmt, was bei der Terrakotta nicht der Fall ist.

Digitized by Google

WOLFGANG KATZENHEIMER VON BAMBERG

Von JOHANNES SCHINNERER

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Die spätgotische Kunst Bambergs ist nicht allzu interessant. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts verlor die alte Bischofsstadt immer mehr die Bedeutung, die sie in romanischer und frühgotischer Zeit besessen hatte in demselben Maße, in dem ihre Nachbarstadt Nürnberg sich künstlerisch zu immer größerer Höhe entfaltete. So oft es sich in neuerer Zeit darum handelte, spätgotische Kunstwerke Bamberger Provenienz kunsthistorisch zu würdigen und sie einer bestimmten Schule einzureihen, mußte eine starke Abhängigkeit von der Kunst Nürnbergs konstatiert werden, woraus sich oft der Schluß ergab, daß Nürnberger Künstler für Bamberg gearbeitet haben mußten. So ist man allmählich dahin gekommen, das spätgotische Bamberg in künstlerischer Beziehung als einen Vorort von Nürnberg anzusehen, allein, trotzdem es ganz sicher ist, daß solch enge Beziehungen in der Tat bestanden haben, scheint Bamberg doch im 15. Jahrhundert von einheimischen Kräften nicht vollkommen entblößt gewesen zu sein. Der bedeutendste Maler Bambergs im ausgehenden 15. Jahrhundert war offenbar Wolf Katzheimer oder Katzenheimer, wie man ihn korrekter nennen muß, dessen Figur noch etwas deutlicher gezeichnet werden kann, als es bisher geschehen ist.

Sein Name wurde in die Literatur eingeführt von Heller 1832 durch eine Notiz im Archiv für Geschichte des Obermainkreises, Bd. 2, S. 92, wo einige Quellen abgedruckt sind, nach denen ein Meister Wolfgang Maler für den Bamberger Erzbischof Arbeiten auszuführen hatte. Der Name Katzheimer kam nach Heller in einer Urkunde vor, die verloren gegangen zu sein scheint, heute können wir ihn nur aus dem Bamberger Zinsbuch des Klosters Michelsberg entnehmen, in dem vermutlich allein sein Name sich noch erhalten hat[1]). Im Jahre 1493 treffen wir hier einen Wolfgang Katzenheimer Maler, der für sein im heutigen „Haffnersgrund" gelegenes Feld und Weingut dem Kloster zehntet. Ihn mit dem in anderen Urkunden vorkommenden Wolfgang Maler zu identifizieren, wird ohne weiteres gestattet werden, wenn man bedenkt, daß Bamberg zu dieser Zeit nicht gerade reich an künstlerischen Persönlichkeiten war. In den Bamberger Hofkammerzahlamtsrechnungen wird dieser Maler Wolfgang zum erstenmal in den achtziger Jahren genannt, zum Beispiel 1487/88, wo er 2 Gulden 12 Pfund 11 Pfennig erhält für „sein arbeit vnd gemecht, die er meinem gnedigen Herrn gemacht hat." 1492/93 heißt es:

„Item 5 güldlein geben Meister Wolffgannk Maler für sein erbeit vnd gemecht die er meinem gnedigen Herrn gethan hat Inhalt seiner Zettel zalt vff Sambstag nach Corporis Christi."

1494/95:

„Item 3 Pfund 12 Pfennig geben Meister Wolffgang Maler von meines gnedigen herrn wappen zu ein wibel zu machen vnd ein visir zu einem Wappen Stein ob dem Thore zu machen zalt vff Dinstag nach lucie."

Im nächsten Jahre wird sein Name in einem Zusammenhang genannt, der später zu erörtern sein wird; besonders reich sind die Einträge in den Jahren 1504/05.

(1) Ich verdanke diese und die folgenden archivalischen Auszüge der Liebenswürdigkeit des Kreisarchivs in Bamberg.

Digitized by Google

Es heißt dort:

„Item 29 Pfund 9 Pfennig geben Meister Wolffgang Maleren für sein erbeyt die er meinem gnedigen Herrn gethann hat..."

ferner:

„Item 1 Gulden 5 Pfund gebenn Meister Wolffganng maler für sein erbeyt Nemblich 1 Gulden von meinem gnedigen Herrn seyligenn Bischoff Jorgenn zu visiren 3 Pfund von einer visirung zum gvss vber seiner Gnaden Leychstein vnd 2 Pfund für ein visirung Sannd Keyser Heinrich vnnd Sand Kunigund in ein Fenster in das new gemach zalt Mitbochen Cinerum."

Endlich im selben Jahr:

„Item 4 Gulden 5 Pfund 23 Pfennig geben Meister Wolffgang Maler vff die 17 gulden 16 Pfennig so er hivor von Bischoff Veyten Seyligenn empfangen hat für die tafel so er vff ir beder beuelch gein gugel gemacht vnnd vff gesetzt hat Ist Ime verdingt vmb 21 Gulden 3 ort zalt Sambstag nach Dorothee."

Bei dem zuletztgenannten Auftrag handelt es sich offenbar um ein Altargemälde für die Kapelle auf dem Gügel, das Bischof Veit Truchseß von Pommersfelden in Auftrag gegeben hatte und das jetzt erst fertig wurde; es ist heute nicht mehr vorhanden. Dasselbe scheint der Fall zu sein mit dem Glasgemälde für das neue Gemach, das Kaiser Heinrich und Kunigunde darstellte. Die anderen Aufträge sind nicht so klar. Offenbar hatte Katzenheimer ein Porträt des 1505 verstorbenen Bischofs Georgs II., Marschalk v. Ebnet zu entwerfen, das man wohl zu dem noch vorhandenen Grabmal benutzte, das Peter Vischers Werkstatt ausgeführt hat. Ob der Passus: „3 Pfund von einer visirung zum guss vber seiner gnaden leychstein" sich auf dieses Grabmal bezieht, oder auf ein zweites, das des Auftraggebers Georg von Limburg selbst, wollen wir dahingestellt sein lassen[1]). Jedenfalls hatte unser Künstler für alle die Bischöfe, denen man zur Zeit seiner Wirksamkeit Grabmäler setzte, die Entwürfe zu machen. Die auch in der Vischerschen Gießhütte gefertigten Grabplatten Heinrichs III. und Veits I. von Pommersfelden, die bei Daun (Peter Vischer, Abb. 4 und 10) abgebildet sind, tragen alle die Merkmale der Porträtkunst Katzenheimers an sich, von denen wir noch Proben sehen werden[2]).

* * *

Die Arbeit von Wolfgang Katzenheimer, die am allerbekanntesten ist und auch in der Literatur häufig erwähnt wurde, sind die Holzschnitte zur Bamberger Halsgerichtsordnung, die 1507 bei Pfeyl in Bamberg erschien. Im IX. Band des Repertoriums hat F. Leitschuh zum erstenmal dieses in den verschiedensten Beziehungen so außerordentlich wichtige Buch genau beschrieben und seine verschiedenen Ausgaben aufgezählt. Daß man sich in eine weitergehende kunsthisto-

(1) Der „seylige Bischof Jörg" ist zweifellos Georg II., der kürzlich gestorben war. Dauns Angaben in seiner Vischer-Monographie sind nicht ganz korrekt. Daß Veits Grabplatte im Anfang der neunziger Jahre entstanden ist (S. 9), ist unmöglich, da Veit I. erst 1501 zur Regierung kam. Auch auf S. 12 finden sich ungenaue Angaben. Die Regierungszeiten der Bischöfe sind: Georg I. 1459—1475; Philipp 1475—1487; Heinrich III. 1487—1501; Veit I. 1501—1503; Georg II. 1503—1505; Georg III. 1505—1522.

(2) Die Stadtbibliothek in Bamberg bewahrt die Exzerpte des schon genannten Forschers Heller auf, die zum großen Teil auf den Kammerrechnungen basieren und außer den hier angegebenen noch einige andere belanglose Notizen über den Künstler enthalten. Die bisherige Literatur nimmt ausschließlich auf diese Hellerschen Abschriften Bezug.

Digitized by Google

rische Würdigung der Holzschnitte seitdem nicht eingelassen hat, scheint zum Teil auch daher zu rühren, daß diese erste Ausgabe von 1507, die allein die Katzenheimerschen Holzschnitte ganz enthält, außerordentlich selten ist. Ein komplettes Exemplar besitzt die Bamberger Bibliothek und das Bayerische Nationalmuseum in München, die späteren Ausgaben, die in Mainz gedruckt wurden, zeigen Holzschnitte, die von einem ganz anderen, in Mainzer Drucken übrigens häufig erscheinenden, Künstler herrühren — ein Teil davon ist der Livius-Ausgabe von 1505 entlehnt —, erst von 1580 an gibt es wieder eine Bamberger Ausgabe, die einen Teil der Katzenheimerschen Schnitte verwendet[1]).

Die Stöcke zur ersten Bamberger Halsgerichtsordnung sind nicht nur vermutungsweise, sondern tatsächlich von Katzenheimer entworfen; das beweisen die Rechnungen des Hofzahlamtes, die bis in die Details genau über die Sache orientieren. Im Jahre 1505 beginnt demnach Katzenheimer die ersten Arbeiten. In dem Rechnungsband 1506/07 ist davon die Rede, daß er für verschiedene Arbeiten, wie Knöpfe vergolden usw. auch für „das Buch vnnd Stöcklein zu der Zentgerichtsordnung zu entwerffen" $13^1/_2$ fl. 2 Pfund 15 Pfennig erhält. Auf der detaillierten Quittung steht:

„Item das buch vnd stöcklein zur Zentgericht entworffen vnd vleissig gerissen davon 6 gulden."

Ferner heißt es:

„Item 4 gulden geben Fritzenn Hamer zu Nürnberg vnd ist damit seins gedings der vierzehn Form zu der Zentgerichtsordnung zu Sampt einem Gulden vererung vnnd von dem form 3 ℔ zu schneiden vff die zwen gulden vormals daran empfangen ganntz bezalt Sonntags nach Martini."

„Item 24 ℔ Albrechtenn Rodner gerichtschreyber für 8 form zu der zenntgerichtsordnung zu schneiden von der Form 3 ℔ zalt ut supra retulit Hoffmeyster."

Durch diese zuletzt erwähnte Eintragung findet auch eine Frage ihre Lösung, die Leitschuh nicht beantworten konnte, ob nämlich die Holzstöcke alle von einer Hand geschnitten sind oder nicht. Die Urkunden beweisen das, was der Augenschein lehrt: Die Holzschnitte sind ganz entschieden von zwei verschiedenen Holzschneidern ausgeführt, von denen der eine erheblich anders arbeitet als der andere. In der Tat heben sich gerade acht Holzschnitte, die man demgemäß Albrecht Rodner zuteilen muß, deutlich von den übrigen ab, die Hamer geschnitten hat; es sind die Nummern 3, 4, 6—8, 11, 12, 21, das Wappen auf der Rückseite des Titelblattes nicht gerechnet. Die Art der Modellierung vor allem ist auf diesen Schnitten ganz anders wie auf den übrigen, sie ist sehr viel detaillierter in der Art, wie auf der Stirne und am Nasenrücken kleine Striche angegeben sind, um die Rundung herauszubringen, und wie in den Falten der Gewänder etwas unbeholfen und ängstlich nach allen Richtungen hin geführte Schraffierungen die Formen umschreiben. Der Holzschneider Hamer gibt sich offenkundig nicht soviel Mühe, die Einzelheiten der Visierung genau wiederzugeben. Auf den von ihm geschnittenen Bildern ist die Zeichnung immer nur mit den hauptsächlichsten Linien umrissen, die Augen z. B. bestehen nur aus vier, ziemlich parallel laufenden Linien und einem Punkt, die Gewandfalten sind mit mageren, aber sicher geführten Strichlagen bestimmt. Sehr gut lassen sich z. B. die Figuren der Gesellen auf dem 5. und 6. Holzschnitt und die Gestalt des Richters auf Nr. 19 und 21 in Vergleich setzen. Es ist klar, daß wir es einmal mit einem etwas unbeholfen, aber sorgfältig

(1) Die Halsgerichtsordnung ist reproduziert und vom juristischen Standpunkt aus beschrieben in: Kohler und Scheel, Die Halsgerichtsordnung; Halle a. S., 1902.

Digitized by Google

arbeitenden Holzschneider, das anderemal mit einem geschickten, rasch arbeitenden Mann zu tun haben, der vielmehr Routine besitzt als der andere (Abb. 1—4).

Die Halsgerichtsordnung enthält übrigens wirklich — in Übereinstimmung mit den Urkunden — 22 Holzstöcke, nicht 21 wie Leitschuh angibt. Der erste mit den Marterinstrumenten ist zweimal abgedruckt, so daß im ganzen 23 Holzschnitte vorhanden sind, deren kulturhistorischer Wert allerdings den kunsthistorischen überwiegt. Immerhin verraten sie die Hand eines ganz tüchtigen Meisters. Was zunächst an den Holzschnitten Katzenheimers auffällt, ist ihr gemessener, etwas phlegmatischer Charakter. Die Figuren stehen alle etwas befangen da, ihre Gesichter sind ziemlich ausdruckslos, die Bewegungen unfrei. Sehr charakteristisch ist die Faltengebung des Künstlers. Er legt die Gewänder immer so um den Körper, daß die Struktur der menschlichen Gestalt hervortritt, die Rundung des Knies oder die Linien des Schenkels, allein man merkt deutlich, daß selten wirkliche Naturbeobachtung die Grundlage solcher vereinfachender Darstellungsweise ist; diese in wenigen klaren Zügen um die Figuren gelegten Faltenmassen sind im Grunde doch nichts wie äußere Draperien. Ein leicht erkennbares Zeichen Katzenheimerscher Darstellungsweise ist auch die Bildung der Gesichter: Die Nase ist nicht sehr groß und an der Spitze gewöhnlich dicker als am Rücken, der Mund ist immer so gezeichnet, daß Ober- und Unterlippe deutlich markiert sind, als wenn alle Personen den Mund spitzten, die Haare sind immer wirr und kraus gebildet. Vermutlich entsprechen die von Rodner geschnittenen Bilder mehr den von Katzenheimer entworfenen Visierungen, die flüchtigere Art Hamers paßt weniger zu seinem Wesen.

Übrigens finden sich auch über den Druck der Bamberger Halsgerichtsordnung Einträge in den Kammerrechnungen, die nicht uninteressant sind. Es heißt in dem Rechnungsband 1507/08:

„Item zehn gulden gebenn meister Hannsen Pfeyll buchdrucker, für 40 Halsgerichtsordnung, die mein gnediger Herr vonn Ihme hat nemen lassen vber die 40 halsgerichtsordnung die er seinen gnadenn Laut seins gedings vergebenns gein hoff gebenn hat, zalt Sonntag Jacobi."

„Item 4 gulden 2 pfund 15 pfennig geben eidem buchdrucker die er furter hat Ausgebenn fur 43 hend pirments darauf er gedachter ordnung zwue gedruckt vnnd gein hoff geantwort hat, zalt ut supra retulid Item Hoffmeister."

Ferner für Buchbinderarbeit:

„Item 22 Pfund 5 pfennig gebenn Weipprechten puchbinter vonn 19 Halsgerichtsordnung zu pindtenn ye vonn einer 1 Pfund 5 pfennig zalt Sonntags nach Sixti."

„Item 2 pfund 26 pfennig gebenn Weiprechten puchbinter von einer pergamenen halsgerichtsordnung einzupindtenn, die is furter in die cantzley geantwort zalt ut supra."

„Item 3 pfund 15 pfennig geben Weiprechten puchbinter von einer pergamenen halsgerichtsordnung für meinen gnedigen herrn zu pinden zalt Freitags Kunigundis obitus."

Endlich:

„Item 2 pfund gebenn meister Hannsenn Pfeill buchtrucker die er furter von einer bergamenen Halsgerichtsordnung die figur auszustreichen für meinen gnedigen Herrn ausgebenn hat zalt Donnerstag nach Pasche."

Außer der Bamberger Zentgerichtsordnung hat sich noch ein zweites größeres Werk erhalten, das in den Urkunden in Verbindung mit Katzenheimer erwähnt

Digitized by Google

wird. Im Ostchor der Sebalduskirche zu Nürnberg befindet sich neben dem 1515 datierten Maximiliansfenster das Bamberger Fenster, das deshalb so genannt wird, weil es die Bildnisse von vier Bamberger Bischöfen enthält. Durch die Beischriften werden diese Bischöfe bezeichnet als: Lamptus epŝ Bambegn̄ 1374 (Lampert von Brunn), Philippus epŝ Bambegn̄ 1475 (Philipp von Henneberg), Henricus epŝ Bambegn̄ 1487 (Heinrich III., Groß von Trockau, gest. 1501), Vitus epŝ Bambegn̄ 1501 (Veit I., Truchseß von Pommersfelden, gest. 1503). Sonst enthält das Fenster nur noch Wappen, vier Heiligenfiguren und ornamentalen Schmuck (Abb. 5). Das Vorhandensein des Bischofs Lampert läßt es als eine Restauration alter von der ursprünglichen Chorverglasung stammender Glasmalereien erkennen, die anscheinend am Ende des 14. Jahrhunderts gefertigt wurden — auch für die Renaissancefenster des Chors ist der Charakter der Restauration festgelegt. Es ist wohl noch vollkommen unbekannt, daß sich der Entwurf zu einer der Heiligenfiguren auf dem Fenster, dem heiligen Petrus im Britischen Museum zu London befindet (Abb. 6 und 7). Diese sehr gut erhaltene und mit Feder und Tusche sorgfältig ausgeführte Zeichnung ist schon durch ihr Format — etwa 1 m hoch, 40 cm breit — etwas ungewöhnliches und erweist sich dadurch, daß sie in Umfang und Zeichnung genau mit dem Glasgemälde übereinstimmt, als ein Originalkarton zu dem Bamberger Fenster, einer der wenigen Originalkartons einer monumentalen Glasmalerei, die sich aus der Zeit um 1500 erhalten haben. Die Glasgemäldevisierungen, die aus dieser Periode auf uns gekommen sind, sind ja sonst entweder Vorzeichnungen zu Kabinettscheiben, die zwar dieselbe Größe wie die ausgeführten Stücke besitzen, aber doch den Umfang einer normalen Handzeichnung nicht überschreiten, oder sie sind, wie z. B. der Entwurf Hans von Kulmbachs zum Markgrafenfenster der Sebalduskirche kleine Skizzen für die monumentalen Verglasungen, die von diesen oft erheblich abweichen. Der detailliert durchgeführte Karton des Britischen Museums gibt interessante Aufschlüsse über den Betrieb in Glasmalerwerkstätten der Zeit: der Zeichner, der den Karton fertigt, hat den wesentlichsten Anteil an der Fertigstellung des Glasgemäldes, er gibt nicht nur die allgemeine Idee an, sondern muß auch alles andere vorbereiten, so daß dem eigentlichen Glasmaler nur die mechanische Arbeit, das Malen mit Schwarzlot und dergl. übrig bleibt. Offenbar stützt sich jedoch auch der Zeichner des Kartons auf eine flüchtige Skizze, die nun recht eigentlich der künstlerische Teil der Arbeit ist. Zum mindesten haben wir uns das wohl bei der Fertigstellung des Bamberger Fensters so zu denken, da außer dem Karton von einem anderen Teil des Fensters auch noch, wie später ausgeführt werden wird, eine flüchtige erste Skizze erhalten zu sein scheint.

Es erhebt sich die Frage, in welcher Werkstatt das Bamberger Fenster entstanden ist. Da von Katzenheimer bezeugt ist, daß er für Grabdenkmäler die Bildnisse Bamberger Bischöfe fertigt, wird man von vornherein auch ohne urkundliche Nachrichten ihn mit der Arbeit in Zusammenhang bringen, besonders da die Bildnisse Heinrichs III. und Veits I. auf den Glasgemälden mit den von Peter Vischer gegossenen Grabsteinen in der Tat sehr viel Ähnlichkeit haben. Eine von J. Heller a. a. O. abgedruckte, jetzt offenbar verloren gegangene Urkunde, gibt außerdem ziemlich genaue Aufschlüsse über die Herstellung des Bamberger Fensters. Darnach erhielt „Meister Wolffgang Katzheimer“ im Jahre 1493 von Bischof Georg Groß von Trockau den Auftrag:

„Zwelff stucke in ein Fenster an der Pfarrkirchen zu Sanndd Sebolt zu Nurmberg zu machen“

Digitized by Google

und zwar soll er die Bilder „malen und machen, auf eigener kost und zehrung nach Nürnberg schicken und sie hier nach allen Regeln der Kunst in die Fenster einsetzen". Als Lohn dafür soll er 33 Gulden rh. bekommen. Daß der Auftrag in der Tat ausgeführt wurde, beweist eine Stelle in den Zahlamtsrechnungen von 1495/96:

„Item 10 gulden gebenn meister Wolffgannck Maler vff die 23 gulden die er von Jacoben Beyer und Hannsen Schoner entpfangen hat vnd ist damit der 33 gulden für die glesser gein Nürmberg zalt vff Mitwochen nach Exaudi."

Leider entspricht aber der Befund nicht ganz den urkundlichen Nachrichten: Das Bamberger Fenster in seinem jetzigen Zustand enthält nicht 12, sondern 16 Tafeln, außerdem ist Bischof Veit von Pommersfelden mit dargestellt, der erst von 1501 bis 1503 regierte, endlich berichtet Neudörfer in seinen berühmten Nürnberger Matematicis und Künstlern, daß Veit Hirsvogel, der berühmte Nürnberger Glasmaler, „vier Fenster im St. Sebaldschor gemacht habe mit dem bischöflich bambergischen, dem kaiserlichen, brandenburgischen Wappen usw." Wenn wir diesen Bericht als absolut authentisch ansehen, sind wir gezwungen anzunehmen, daß die ursprünglichen Glasgemälde von Katzheimer zugrunde gegangen und nach den alten Entwürfen von Hirsvogel neu hergestellt worden sind. Doch kann Neudörfer sich nur ungenau ausgedrückt haben, was um so erklärlicher ist, als die übrigen Renaissancefenster des Chors tatsächlich von Hirsvogel herrühren, und die Arbeit dieses Nürnberger Glasmalers bezieht sich nur auf die vier Tafeln mit der Figur Veits I., die vermutlich nach 1503 von dem Nachfolger Veits eingesetzt wurden. Das ist durchaus nichts ungewöhnliches. Man suchte ja später häufig die Fenster zu vervollständigen. Diese Anschauung scheint eine ganz flüchtige, aber unzweifelhaft der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörige Zeichnung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig zu bekräftigen, die den untersten vier Tafeln des Bamberger Fensters entspricht. Diese Zeichnung ist so roh und unbeholfen, daß man sie zunächst für eine flüchtige Kopie nach dem Original hält, doch zeigt sie einige Abweichungen, die es höchstwahrscheinlich machen, daß sie eine erste flüchtige Skizze ist, nach der das Fenster ausgeführt wurde. Einzelheiten, die oft ein Kopist am allerausführlichsten nachzeichnet, wie die ornamentalen Eckfüllungen der einzelnen Tafeln, fehlen vollständig. Dann ist die Blasonierung der Wappen verschieden von dem Original und zwar so, daß sie auf der Zeichnung komplizierter ausgefallen ist, ferner sind die Seiten vertauscht, d. h. an Stelle des Wappens Truchseß von Pommersfelden steht das der Groß von Trockau. Die Bischofsfiguren entsprechen nur ganz allgemein dem Glasgemälde. Wir haben jedenfalls stark mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die Leipziger Zeichnung als der erste Entwurf der späteren Ergänzung des Sebalder Fensters anzusehen ist und wahrscheinlich von einem Nürnberger Künstler stammt. Die Ausführung dieser vier Tafeln kann wirklich von Veit Hirsvogel dem Älteren erfolgt sein, der für die Bamberger Bischöfe späterhin öfters tätig war. Wir finden z. B. in den Jahren 1507/08 in den Hofkammerrechnungen den Eintrag:

„Item 3 gulden 21 pfennig gebenn Veiten glaser zu Nürmberg für zwen schilt, die er meinem gnädigen Herrn gemacht hat vnnd sind in das Fenster borg in der Cantzley gesatzt zalt ut supra."

Die vier unteren Tafeln sind, nebenbei bemerkt, die technisch fortgeschrittensten des ganzen Fensters, sie zeigen die Verwendung von blauem Überfangglas mit Ausschliff, was sonst auf dem ganzen Fenster nicht und überhaupt in der Zeit doch relativ selten vorkommt.

Digitized by Google

Es ist nicht sehr leicht, die Glasmalereien des Bamberger Fensters mit den Katzenheimerschen Holzschnitten in Vergleich zu setzen. Wenn es nicht die Urkunden bezeugten, würde man sich schwer dazu entschließen, beide Werke demselben Meister zuzuschreiben. Um so angenehmer ist es, zum Vergleich die Londoner Zeichnung heranziehen zu können. Diese Figur hat ziemlich viel Ähnlichkeit mit denen der Nürnberger Schule. Wir finden ihre etwas spießbürgerlichen Typen, die trockenen Gesichter und die harte Manier, die Zeichnung hinzusetzen. Sehr sorgfältig und bedächtig sind auf dem Londoner Blatt alle Einzelheiten der Formen zum Ausdruck gebracht. Die Gewandfalten sind sehr fleißig durchmodelliert und die einzelnen Faltenzüge sehr deutlich voneinander abgegrenzt. Wie bei den Holzschnitten der Halsgerichtsordnung tritt auch hier das Bestreben zutage, klar und übersichtlich zu sein. Die Figur des Petrus ist mit wenigen Zügen als Ganzes erfaßt, die Konturen sind möglichst einfach, die Falten rund, als wenn der Körper unter ihnen sich plastisch abheben sollte, die aufgeregten Faltenmassen der Wohlgemutschen Figuren und ihre zerrissenen Konturen sucht man hier vergeblich. Charakteristisch in der Bildung der Köpfe ist, wie das Haar durch viele kleine Striche in Locken gewellt ist; die Lippen spitzen sich etwas, die Nase ist ziemlich schmal gebildet und hat einen geraden Rücken mit dünnen Flügeln. Übereinstimmungen zwischen der Londoner Zeichnung und den Holzschnitten der Halsgerichtsordnung sind unzweifelhaft vorhanden. Die Figur des Christus z. B. auf dem ersten Blatt der Halsgerichtsordnung (Abb. 2) trägt die Züge des Petrus vom Bamberger Fenster, auch in Einzelheiten der Faltengebung wird man manche Ähnlichkeiten entdecken. Einige Anhaltspunkte gibt auch das Blatt mit Moses und Jethro, das auf das jüngste Gericht folgt (Abb. 3): die Faltenmasse des großen Mantels, den Moses anhat, ist durch einige Hauptleitmotive ähnlich wie bei der Londoner Zeichnung gegliedert und der Kopf des Jethro hat besonders in der Wiedergabe der Haare manches Gemeinsame damit. Außerdem wird man den bärtigen Typus des heiligen Georg auf dem Fenster, unschwer bei einigen Gestalten der Halsgerichtsordnung wiedererkennen.

Es erhebt sich die Frage, ob Katzenheimer außer den urkundlich gesicherten Stücken noch andere Arbeiten zuzuweisen sind. Glasgemälde aus der Zeit um 1500, die er gemacht haben könnte, existieren in Bamberg nicht. Dagegen kann man ihm mit großer Gewißheit zwei Gemälde zuschreiben, die uns auch einen Begriff von seinen Fähigkeiten als Maler vermitteln. Die Bamberger Galerie auf dem Michelsberg besitzt zwei offenbar von einem Altar stammende Tafeln mit Szenen aus dem Leben des heiligen Bartolomäus (Nr. 42 und 43 des Katalogs), die ganz auffallend an die Holzschnitte der Bamberger Halsgerichtsordnung erinnern (Abb. 8). Besonders der Bürgersmann ganz rechts auf dem Bild, auf dem der Heilige als Teufelsaustreiber dargestellt ist, und die Henkersknechte auf der Marterszene des heiligen Bartolomäus ähneln ganz auffallend den entsprechenden Typen der Holzschnitte. Die Farbe der Bilder hat ganz die Eigenheiten der fränkischen Schule. Man würde an die Werkstatt Wohlgemuts denken, wenn Katzenheimer nicht wäre. Zeitlich sind die Bilder wohl an den Beginn des 16. Jahrhunderts zu setzen. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß sie einst zu dem Altar auf dem Gügel gehörten, der Katzenheimer in Auftrag gegeben wurde.

Es liegt nahe, nachzuforschen, ob auch noch unter den Bamberger Holzschnitten aus der Zeit von 1480—1508 einiges sich befindet, das man unter Umständen mit Katzenheimer in Zusammenhang bringen könnte. Muther erwähnt eine ganze Reihe von Bamberger Drucken aus dieser Epoche, die mit Holzschnitten ausgestattet sind,

Digitized by Google

allein kein einziger kommt der Halsgerichtsordnung an Bedeutung für die Buchillustration nahe, gewöhnlich findet sich höchstens ein einziges Blatt mit einer figürlichen Darstellung, die außerdem oft künstlerisch beinahe wertlos ist. So ist z. B. der Holzschnitt, der dem Büchlein „Von Kaiser Karls Recht" vorgesetzt ist, so primitiv ausgeführt wie eine Spielkarte des 16. Jahrhunderts. Das bei Joh. Sensenschmidt 1481 gedruckte Missale Babenbergense enthält einen Holzschnitt als Kanonbild (nicht bei Muther, oder Verwechslung mit Nr. 652?), der einigen Anspruch auf Bedeutung hat und von einem recht tüchtigen, formal gut gebildeten Künstler herrührt, der in manchen Einzelheiten eine gewisse Ähnlichkeit mit Katzenheimer hat. Vor allem der Kopf des am Kreuz hängenden Christus wirkt wie eine Vorahnung des Christushauptes auf der Auferstehung der Halsgerichtsordnung, und in der Faltengebung der Gewänder der Maria und des Johannes ist manches, was bei weiterer Entwicklung die Katzenheimerschen Holzschnitte aufweisen. Man ist daher versucht, diesen Holzschnitt als eine frühere Arbeit des Künstlers anzusehen, wenn es auch nicht direkt zu beweisen ist. Wir kennen ja nur späte Arbeiten; vor allem die Holzschnitte der Halsgerichtsordnung, die zuerst zum Vergleich dienen müssen, gehören zu den letzten und spätesten Arbeiten des Meisters, das ist bei allen den Zuschreibungen, die wir jetzt versuchen, in Betracht zu ziehen. Die Zuweisung eines kleinen Holzschnitts, der außerordentlich oft in Bamberger Drucken vorkommt, an Katzenheimer, dürfte kaum Zweifeln begegnen. Der Schnitt stellt die Heiligen der Diözese Bamberg Heinrich und Kunigunde dar, wie sie das Modell des Bamberger Doms halten. Dieses Gebäude ist mit wenig Strichen so gut charakterisiert, daß es nur ein Künstler gemacht haben kann, der das Bauwerk genau gekannt und täglich vor Augen gehabt hat. Auf Katzenheimer speziell weist die Figur des Kaisers, die sehr genau mit der Kaiserfigur des Bartholomäusbildes übereinstimmt. Mit den beiden Heiligen ist gewöhnlich das Wappen des regierenden Bischofs verbunden, wenn es sich um ein Missale handelt, gelegentlich kommt das Bild aber auch in derselben Größe allein vor, zum ersten Male findet es sich nach Muthers Angabe in dem Bamberger Breviarium von 1484; doch bedürfen die Angaben Muthers über diese Gruppe von Druckwerken einer Kontrolle. Der Holzschnitt hat auch ohne Wappen in größerem Format als Einblattdruck Verwendung gefunden, worüber die Angaben von Schreiber, Manuel Nr. 1498 (Bamberg 1480—1490) und Bouchot, Deux-cents incunables xylographiques de la Bibl. nationale (1903), Nr. 112 (mit Abbildg.) zu vergleichen sind.

Der bedeutendste Holzschnitt, der in einer Bamberger Inkunabel vorkommt, ist der Titel des Breviarium Ratisbonense von 1496 (Muther, Nr. 666). Dargestellt ist auf einem Thron sitzend Petrus und Paulus, hinter dem Thron zwei Engel, links vorn ein Heiliger, rechts unten der Bischof Ruprecht von Bayern mit einem Wappen (Abb. 9). Muther schreibt diesen Holzschnitt Wohlgemut zu und behauptet, er sei direkt ein Gegenstück zu dem Titelblatt der Weltchronik. Ein Gegenstück ist dieser prächtige Holzschnitt allerdings in gewissem Sinne, aber nicht als Erzeugnis desselben Künstlers, sondern als Arbeit eines anderen Mannes, der allerdings genug Rasseverwandtschaft mit dem ersten besitzt. Manches in der Faltengebung des Breviariumholzschnittes erinnert freilich an Wohlgemut. Es ist auch durchaus wahrscheinlich, daß sein Verfertiger den Holzschnitt der Schedelschen Chronik gekannt und daß er sich manches an ihm gemerkt hat. Allein die Verschiedenheiten sind doch zu erheblich. Die Typen des Petrus und des Paulus haben zu wenig Verwandtschaft mit den wohlbekannten Figuren der Wohlgemutschule. Ihre Figuren mit den großen schwunghaften Faltenmassen sind doch ganz anders als das, was

Digitized by Google

wir hier sehen. Man betrachte etwa den Abraham auf der achtzehnten Figur des Schatzbehalters oder den Gottvater in der Weltchronik! Die Figuren des Breviariums haben diesen aufgeregten Männern gegenüber etwas gelangweiltes und ruhiges im Gesichtsausdruck, wie es auch Katzenheimers Art ist. Der Paulus vor allem erinnert stark an den Jethro der Halsgerichtsordnung, er hat genau denselben Bart und einen ähnlichen Mund. Auch bei dem Moses desselben Blattes sehen wir einige Verwandtschaft mit der Heiligenfigur; der heilige Petrus allerdings stimmt nicht so genau mit der Londoner Zeichnung überein, er hat nur denselben riesenhaften Schlüssel. Sklavische Übereinstimmungen dürfen allerdings in solchen Fällen nie verlangt werden; die stilistischen Ähnlichkeiten scheinen doch so groß, daß wir das schöne Werk Katzenheimer zuschreiben dürfen, der sich durch diese Arbeit nicht zuletzt als ein recht tüchtiger Künstler erweist, der es wohl verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Seine Tätigkeit scheint nur bis zum Jahre 1508 zu reichen, wenigstens kommt er von diesem Jahr ab nicht mehr vor. Dagegen werden von dem fürstbischöflichen Hof von da ab zwei Maler viel beschäftigt, die schon vorher einige Male genannt wurden: „Meister Paulus maler“ und „Meister Hans Wolff maler“, von denen der erste gelegentlich durch Nennung des Zunamens als Mitglied der wohlbekannten Familie der Lautensack bestimmt ist, der andere durch seine Bekanntschaft mit Dürer mehr bekannt wurde, als ihm vielleicht gebührt. Vielleicht beschäftigt man sich auch einmal damit, die Spuren beider Männer weiter zu verfolgen.

Digitized by Google

DÜRERS KUPFERSTICH „DIE WUNDERBARE SAU VON LANDSER“ IM ELSASS

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von E. MAJOR

An einem der frühen Dürerstiche, der „Mißgeburt eines Schweines“ (Bartsch 95, siehe Tafel 81) ist man bis heute, des wenig anziehenden Gegenstandes halber, ziemlich achtlos vorübergegangen. Im folgenden möchten wir darlegen, daß auch diesem Stich innerhalb von Dürers Lebenswerk eine ganz bestimmte Stellung zukommt.

Bei V. Scherer, Klassiker der Kunst: „Dürer“, liest man in der Anmerkung zu S. 94, wo dieser Kupferstich abgebildet ist: „Nach einer handschriftlichen Nürnberger Chronik ist eine derartige Mißgeburt eines Schweins wirklich in dem Dorfe Landsee zur Welt gekommen.“ J. Heller, „Das Leben und die Werke Albrecht Dürers“, druckt auf Seite 506 diese Chronikstelle ab: „Im 1496 Jar wart ein wunderlich sau im Dorf Landsee geboren mit ein Haupt, 4 oren, 2 leib, 8 füeß, auf den 6 stund sie, mit den andern 2 wart sie umfangen umb den Leib und hete 2 Zungen.“ Er fährt dann fort: „Man sieht aus dieser Beschreibung ganz deutlich, daß es dasselbe Tier ist, welches Dürer darstellte, und die Ansicht des Ortes vielleicht das Dorf Landsee vorstellt; es gehört auch in Hinsicht der Manier unter Dürers frühesten Arbeiten.“

An diese Erwähnung des Dorfes „Landsee“ mußten wir denken, als uns seinerzeit der V. Band von Schreibers „Manuel“ in die Hände kam und wir daselbst unter Nr. 3578—3579 folgenden Holzschnitt als Kopfleiste zweier Einblattdrucke erwähnt fanden:

„3578.
Brant: Die Sau zu Landser. s. l. 1496 (Basel, Joh. Bergman). Un feuillet in-fol. — *Von der wunderbaren Su zu Landser im Suntgaw.*
En haut une g. s. b., à gauche de laquelle on voit deux cochons joints, à droite le bourg „lanser“. 83 : 235. En bas des vers allemands etc.
Wien S. S. 125.

3579.
Brant: De Sue in Suntgaudia. s. l. I. B. s. a. (Basileae Joh. Bergman 1496). Un feuillet in-fol. — *Ad Sacrosancti Romani.... regem Maximilianum....*
Cette éd. est ornée de la même g. s. b. que l'éd. allemande No. 3578.
Weisb. 8o.
München H S B“.

Wir vermuteten gleich damals, daß zwischen diesem Basler Holzschnitt, der ein bei Bergmann von Olpe 1496 gedrucktes Flugblatt von Sebastian Brant ziert, und dem Dürerstiche, zwischen dem „Landser“ des Flugblattes und dem „Landsee“ der Nürnberger Chronik ein Zusammenhang bestehen müsse. Nun hatten wir jüngst Gelegenheit, bei Herrn Paul Heitz in Straßburg, der eine Sammlung von Flugblättern Sebastian Brants herauszugeben im Begriffe steht, diese beiden Einblattdrucke mit dem Holzschnitt des mißgeborenen Schweines einzusehen und sind heute, dank der Zuvorkommenheit dieses Verlegers, in der angenehmen Lage, den Holzschnitt zum ersten Male veröffentlichen zu können (siehe Tafel 81). Was wir gemutmaßt, fand sich bestätigt. Holzschnitt und Kupferstich bringen nicht allein dasselbe Tier, sondern im Hintergrunde auch dieselbe Burg zur Darstellung. Auf den ersten Blick freilich kommt einem das Schwein des Kupferstichs ziemlich ver-

Digitized by Google

schieden von dem des Holzschnitts vor. Aber Dürer zeichnete es eben in horizontaler Stellung, während es auf dem Holzschnitt aufgerichtet steht. Denkt man sich auf diesem die beiden Leiber nach hinten zusammengeklappt und das Tier auf die betreffenden Vorderbeine herabgestellt, so ergibt sich die Figur, die wir bei Dürer sehen. Die Burg hingegen, die beidemal durch ihren starken, bergfritartigen Torturm auffällt, erscheint bei Dürer im Gegensinne, zeigt aber auf beiden Bildern eine bis ins Einzelne gehende Übereinstimmung der verschiedenen Bauteile.

Auf dem Holzschnitt erblickt man ein eigentliches Weiherschloß, das am Fuße eines Hügels liegt und eine Fallbrücke über den Wassergraben entsendet. Rechts von der Burg, am Eingang eines Seitentales und von Bäumen teilweise verdeckt, ist das erste Haus und der mit Satteldach versehene Kirchturm eines Dorfes zu sehen. Die xylographische Beischrift „lanser" läßt erkennen, daß der Zeichner kein Phantasiegebilde, sondern Burg und Dorf Landser im Sundgau wiedergeben wollte[1]). Landser, heute im Kreis Mülhausen (Oberelsaß) gelegen und aus 88 Häusern bestehend[2]), war im Mittelalter ein befestigtes Städtchen, das im 14. Jahrhundert zerstört wurde, so daß es bereits 1394 nur Dorf genannt wurde. Es besaß eine starke, 1246 erstmals erwähnte Burg, die samt dem Dorf im Jahre 1409, im Kriege zwischen Habsburg und Basel, abermals zerstört wurde. Heute ist von der Burg nichts mehr erhalten. Aber gelegentlich werden immer noch auf einer den Namen „Burgmatte" tragenden sumpfigen Wiese daselbst Reste von Fundamenten bloßgelegt[3]). Der durch diese Wiese überlieferte Standort der Burg stimmt mit dem auf dem Holzschnitt sehr gut überein, der Wiesensumpf läßt auf eine ehemalige Weiherschloßanlage schließen, der Kirchturm von Landser hatte bis vor ungefähr 15 Jahren tatsächlich die auf dem Holzschnitt sichtbare Gestalt, so daß damit gerechnet werden muß, daß die Zeichnung von Burg und Dorf Landser der damaligen Wirklichkeit entsprochen haben wird. Wohl war das Schloß mehrfach zerstört worden, aber ebenso oft muß es wiederhergestellt worden sein, sonst hätte es nicht unter habsburgisch-österreichischer Herrschaft der Sitz der „österreichischen Herrschaft Landser" und ihres Obervogtes sein[4]) und noch gegen 1500 einen Amtmann beherbergen können.

Erscheint somit die Topographie von Landser auf dem Holzschnitt gut beobachtet, wobei noch auf die spärlich bewaldeten umliegenden Hügel hingewiesen sei, die wirklich das dortige Gelände kennzeichnen, so ist dagegen die Landschaft des Kupferstichs eine wesentlich andere. Bei Dürer liegt die Burg, deren Fallbrücke auf einem Felsen aufruht und deren tiefer Graben ohne Wasser ist, am Ufer eines größeren Sees, an dem weit hinten noch eine Stadt und hohe Berge sich ausdehnen. Was aber beinahe noch wichtiger ist: Burg und Dorf treten bei Dürer nicht als zwei getrennte Komplexe, sondern als ein Ganzes auf, indem zwischen die Kirche links (vergl. auf dem Holzschnitt rechts) und die Burgmauer noch ein verbindendes Mauerstück eingeschoben ist, welches bewirkt, daß die Kirche als ein Bestandteil der Schloßanlage erscheint.

(1) Dabei unterlief ihm ein technischer Fehler, als er das Bild in verkehrtem Sinne auf den Holzstock zeichnete: er schrieb das Wort „lanser" zu nahe an die Spitze des einen Turmerkers, so daß der Holzschneider nachher diese Turmspitze ganz weglassen mußte, um dem Buchstaben „r" Luft zu schaffen.

(2) Diese und die folgenden topographischen Angaben teils aus „Das Reichsland Elsaß-Lothringen", Straßburg 1901—03, teils aus F. Wolff, „Elsässisches Burgen-Lexikon", Straßburg 1908.

(3) Gefl. Mitteilung von Herrn Pfarrer Schneider in Landser.

(4) Siehe Anm. 2.

Digitized by Google

Damit erweist sich der Stich als eine Umbildung des Holzschnitts, dessen Bauwerke von Dürer direkt auf die Kupferplatte gezeichnet wurden und so auf dem Abdruck im Spiegelbild herauskamen. Naturgemäß ist auch das Flugblatt, um den von Seb. Brant beabsichtigten aktuellen Wert zu haben, bald nach der Geburt des Schweines, dem 1. März 1496, im benachbarten Basel herausgegeben worden[1]), während Dürer, der 1494 Basel verlassen hatte, in Nürnberg weilte. Der Zeichner des Holzschnitts, an dem man unschwer die Hand eines der Illustratoren des „Narrenschiffs" wiedererkennt[2]), hatte Gelegenheit, das Doppelschwein gleich nachdem es geworfen war, in der Wohnung von Seb. Brant in Basel zu sehen und abzuzeichnen, wie aus folgenden Versen in der deutschen Ausgabe des Flugblattes hervorgeht:

„Des gibt diß Su anzeygen mir
Das worlich ist eyn wunder thier,
So mir vß Landser gsendet hatt
Myn herr Cristoffel von hattstat
Im mertzen vff den ersten tagk
Dar ab ich sunderlich erschrack
Es was zů sehen grusam gnůg
Vier oren vnd acht füß sie trůg
Eyn koppf dar inn zwen rachen stont
Vß eynem hals zwo zungen gont
Diß Su vereynt was obnan so
Als eyn alleyn, doch vndnan zwo
Dann noch dem hertzen deilt sie sich
Das hynderteyl zwo Suwen glich,
. . . . . .
. . . . . .
Doch frewt mich das dis wunderschwyn
Die leng nit ist in leben gsyn
Dann sie nit mer dann vff eyn nacht
Gelebt hatt do man mir sie bracht"[3]).

Der hier genannte Christoph von Hattstatt war damals österreichischer Amtmann zu Landser und bewohnte als solcher das Schloß daselbst[4]). Er war mit Brant offenbar befreundet und mag ihn vielleicht bewogen haben, seinen Zeichner nach dem nahe gelegenen Landser zu entsenden, um eine Skizze von dem durch die Wundergeburt auf einmal berühmt gewordenen Orte aufzunehmen.

In welcher Weise dann Dürer dazu kam, das Wunderschwein seinerseits — sicher noch im gleichen Jahre 1496 — in Kupfer zu stechen, darüber wird man verschiedener Meinung sein. Natürlich kann, bei der großen Auflage eines derartigen Flugblattes, sehr leicht ein solches von Dürer in Nürnberg erworben worden sein. Aber die geänderte Stellung des Schweines auf dem Kupferstich ist doch

(1) Die Überschrift des deutschen Flugblattes gibt das genaue Datum: „Von der wunderbaren Su zu Landser im Suntgaw des jars M. CCCC. XCVI. Vff den ersten tag des mertzen geboren."

(2) Vergl. etwa den am Kopf des zweiten Kapitels („Von guten reten") stehenden Holzschnitt mit zwei Narren und einem Schweine.

(3) Das lateinische Flugblatt bringt denselben Wortlaut, beginnend mit: „Succulus inprimis hodie mihi missus: eodem Forte die genitus . . ."

(4) A. Scherlen, Die Herren von Hattstatt und ihre Besitzungen, 1908.

Digitized by Google

so ungezwungen, das ganze Tier scheint so nach der Natur gebildet, daß nicht gut anzunehmen ist, Dürer habe lediglich das Schwein des Flugblattes vor Augen gehabt und dieses dann mit solcher Gewandtheit umgezeichnet. Wir möchten weit eher annehmen, daß entweder der Zeichner des Holzschnitts, den Dürer ja von der Illustrierung des „Narrenschiffs" her kennen mußte, oder aber Sebastian Brant selbst ihm ein Exemplar des Flugblattes samt einer Zeichnung des auch in horizontaler Stellung gesehenen Doppelschweines zugesandt habe[1]). Möglicherweise ist der danach gefertigte Kupferstich sogar auf Bestellung Brants geliefert worden, denn, so wie wir den Stich kennen, ohne jeden erklärenden Text, bildete er doch gewiß ein nicht eben leicht verkäufliches Objekt. Es ließe sich auch denken, daß Dürer aus eigenem Antrieb den Stich herstellte, um mit einer Reihe von Abzügen den Verfasser des „Narrenschiffs", dem er noch von Basel her verpflichtet sein konnte, zu erfreuen. Auf jeden Fall aber glauben wir in Dürers Kupferstich von der wunderbaren Sau zu Landser einen Beweis für die in den 1490er Jahren bestehende Verbindung zwischen Dürer und Seb. Brant erblicken zu dürfen.

(1) Interessant ist übrigens, daß die eingangs erwähnte Nürnberger Chronik, die nach Heller und Hüsgen mit dem Jahre 1504 aufhört, bei der Beschreibung des Wundertieres sich genau an den Kupferstich Dürers und nicht an das Flugblatt hält, wenn sie mitteilt, das Tier habe auf sechs Füßen gestanden und habe zwei Zungen gehabt, was aus dem Holzschnitt nicht zu ersehen ist. Dieser Umstand weist darauf hin, daß gewisse Kreise Nürnbergs über die Deutung des Stiches nicht im Zweifel waren und wohl von Dürer selbst Aufklärung erhalten hatten.

Digitized by Google

HENDRICK AERTS

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von HANS JANTZEN

Für die Entwicklung der niederländischen Architekturmalerei zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist Hendrick Aerts ein wichtiger Meister geworden. Die hypothetischen Ausführungen in meiner Arbeit über das niederländische Architekturbild (1910, S. 53ff.) haben seither eine Bestätigung und Erweiterung erfahren durch das Auftauchen zweier Gemälde, das eine jetzt im Besitz von C. Hofstede de Groot (abgebildet von K. Freise im Cicerone 1912, S. 657), das andere im Amsterdamer Reichsmuseum (abgebildet von K. Lilienfeld in den Monatsh. für Kunstw., IV, Tafel 113). Beide Gemälde tragen den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1602, und bestätigen damit, daß die zeitliche Tätigkeit dieses Meisters richtig angesetzt war. Beide Stücke zeigen ferner, daß Aerts auch andere Bildthemen als nur den Kirchenraum verarbeitet hat. Ich reihe nun diesen Arbeiten ein weiteres Architekturbild an, das nach verschiedener Richtung hin bedeutungsvoll ist und Hendrick Aerts von einer neuen Seite zeigt (s. Abb.). Das Gemälde stammt ursprünglich aus dem Dessauer Schloß und ist durch Erbschaft an einen Privatbesitzer übergegangen, den es durch seine unmoderne Größe — über mannshoch und entsprechend breit — in Verzweiflung setzt. Schon das Format zeigt, daß das Bild offenbar von vornherein nicht für den bürgerlichen Raum, sondern (vielleicht als Kaminstück) für ein Schloß oder ein öffentliches Gebäude bestimmt war. Da ich es nur aus der Photographie kenne, vermag ich über seine farbige Wirkung nichts auszusagen.

Die Architekturkomposition im ganzen verrät zuerst die Hand des Hendrick Aerts. Dargestellt ist der Marktplatz einer niederländischen Stadt in eigentümlicher Vermischung von Wirklichkeit und Phantasie. Die Gebäude lassen sich wahrscheinlich bei eingehender Nachforschung auf ihr Vorbild hin bestimmen. Der hallenartige Bau im Hintergrunde erinnert an die Maison royale in Brüssel. Die Kirche mit ihrem Turm weist nach Ostflandern oder in die Grenzgebiete zwischen Holland und Belgien. Das Eigentümlichste aber ist, daß sich die Komposition dieses riesigen Architekturstücks „wörtlich" deckt mit der Komposition der Phantasiekirche (Abbildung in den Monatsh. für Kunstw., IV, Tafel 113), die ich als das Hauptwerk des Meisters bezeichnete. Die Übereinstimmung geht so weit, daß der Kirchenraum gleichsam durch Abbruch und Metamorphose der einzelnen Architekturteile in den Marktplatz umgewandelt erscheint. Die Empore mit dem Treppenaufgang und dem Durchblick durch die Arkade rechts des Kirchenraums findet sich auf dem „Marktplatz" an gleicher Bildstelle als Loggienbau. Selbst der an der Loggia vorspringende luftig-phantastische Baldachin ist als Kompositionselement innerhalb der Bildfläche identisch mit den entsprechenden schmalen Arkaden, die über der Emporentreppe des Kirchenraums aufsteigen. Die linke Bildhälfte hat nur das Raumschema gemeinsam, den Blick in die Tiefe bei genau entsprechender Wahl des Augenpunktes. Der Augenpunkt für den „Marktplatz" liegt in dem hellen Durchblick des hallenartigen Gebäudes und zwar genau im Kopfe der winzigen Silhouettenfigur. Ferner ist auch die orthogonale Flucht der Kirchenlangseite ganz entsprechend der Komposition des Innenraums angeordnet, und der Springbrunnen des Marktplatzes findet sein Gegenstück in dem Taufbecken der Kirche. Daß auch der „Palasthof" des Amsterdamer Reichsmuseums große Verwandtschaft mit diesem Kompositionsschema zeigt, darauf hat schon K. Lilienfeld aufmerksam gemacht (a. a. O.). Der Fall, daß eine a priori so sicher feststehende Raumkomposition in dieser Deutlichkeit ihre

Digitized by Google

Anwendung auf zwei so verschiedene Themen, wie Innenraum und Straßenbild, herweist, steht wohl einzig da.

Nun ist das Bild über dem Torbogen, der die Loggia trägt, folgendermaßen bezeichnet: HENRICVS A RYSSEL[1]). Da die Möglichkeit, daß es sich hier um einen neuen Künstlernamen handelt, angesichts der stilistischen Zuweisung des Gemäldes an Hendrick Aerts fortfällt, so haben wir hier offenbar den lateinischen Namen des Malers vor uns, worauf der Vorname ja ohne weiteres hinweist. Der Zusatz A RYSSEL würde dann die Herkunft des Malers angeben. Ryssel ist der holländische und vlämische Name für die Stadt Lille. Wir müssen also annehmen, daß Hendrick Aerts aus Lille stammt. Für die Kenntnis seiner künstlerischen Herkunft ist damit freilich wenig gewonnen.

Auch nach andrer Seite hin ist das neue Architekturstück von Bedeutung. Es ist das erste Straßenbild der holländischen Malerei. Der Typus, wie er hier vorliegt, fehlte bisher in der holländischen Kunst vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Er unterscheidet sich durchaus von den Platzansichten des jüngeren Steenwyck. Vielmehr wird der „Marktplatz" des Hendrick Aerts ein wichtiges Bindeglied zwischen dem Braunschweiger Gemälde des älteren Steenwyck von 1598, das die dichte Volksmenge am Markttage schildert, und der architektonischen Ansicht des Haarlemer Marktplatzes, die Pieter Saenredam 1628 für Samuel Ampzings Beschrijvinge ende Lof der Stad Haerlem zeichnete.

Für das Werk des Hendrick Aerts ergeben sich ferner folgende Bemerkungen: Die Bilder von 1602 zeigen noch nicht die Freiheit der räumlichen Behandlung wie das Kirchenstück ohne Figuren in der Braunschweiger Galerie (die Attribution ist dort angenommen) und wie der hier abgebildete „Marktplatz". In dem Versuch, Raumkontinuität zu erlangen, steht der „Marktplatz" obenan. Bemerkenswert, wie die Figuren mit großer Freiheit bis in die letzte Raumtiefe verteilt sind, wie über Licht- und Schattenpartien der Blick zu dem hübsch gesehenen weißen Eckhause geführt wird. Es liegt ein beträchtliches Stück künstlerischer Entwicklung zwischen den Bildern von 1602 und dem Marktplatz, und Hendrick Aerts rückt nun an die erste Stelle unter den holländischen Architekturmalern vom Beginn des Jahrhunderts. Er ist derjenige, der am reinsten die Stilstufe vertritt, die der Kunst des Pieter Saenredam voraufging.

Zum Schlusse sei hinzugefügt, daß sich eine Wiederholung des Braunschweiger Kirchenstückes mit wenigen Änderungen an den seitlichen Bildabschlüssen bei Herrn F. Boesen in Kopenhagen befindet. Diese Wiederholung scheint von derselben Hand eines Werkstattschülers, der die Phantasiekirche der Sammlung Glitza, Hamburg, gemalt hat.

(1) Eine genaue Abschrift der Signatur verdanke ich Herrn cand. phil. Kurt Eberlein, Berlin.

Digitized by Google

NACHTRAG zu Heft 5, S. 213 der „Monatshefte für Kunstwissenschaft", VI. Jahrg.

Seit langem hatte ich die Absicht, eine Reihe von unbekannten Werken der älteren Frankfurter Malerei zu publizieren. Herr Dr. Simon, der von dieser Absicht Kenntnis hatte, hat einiges davon publiziert. Um mit einem mir bekannten Urkundenmaterial nicht die gleichen Erfahrungen zu machen, habe ich inzwischen einiges davon veröffentlicht.

Daß die Zuweisung eines Werkes an Hans Hesse einzig und allein der glücklichen Beobachtung des Herrn Dr. Simon zu danken sei, glaube ich genügend hervorgehoben zu haben. Die hypothetische Verbindung der Initialen mit dem Malernamen schien mir allerdings für jeden, der die kleine Künstlerliste Gwinners zur Hand hat, naheliegend und nichts beweisend. Bedeutungsvoll nur die Feststellung, daß die Urkunden selbst keine andere Identifikation erlauben.

Da Herr Dr. Simon das Gefühl hatte, daß ich damit sein Verdienst bei der Sache nicht nach Gebühr gewürdigt, habe ich in einem Nachtrag noch einmal ausdrücklich hervorgehoben, daß Herr Dr. Simon in dem zitierten Aufsatze schon auf die Möglichkeit jener Identifikation hingewiesen. Herr Dr. Simon hat geglaubt, dasselbe noch einmal sagen zu müssen. Carl Gebhardt.

Nach Kenntnisnahme der beiderseitigen Erklärungen bedauern wir, den in Heft 5 veröffentlichten Ausführungen des Herrn Dr. Simon, soweit sie über die Grenzen der sachlichen Ergänzung hinausgingen, Raum gegeben zu haben. Wir schließen hiermit die Diskussion. Die Redaktion.

REZENSIONEN

RICHARD ERNST, Beiträge z. Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts. 60 Lichtdrucke, mit einer Einleitung. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. VI.) Prag 1912. Verlag der obigen Gesellschaft.

Eine sehr ansehnliche Zahl von künstlerisch und kunsthistorisch gleich bedeutenden Werken, die bisher in der Literatur wohl hier und da erwähnt, im ganzen aber wenig bekannt und fast sämtlich noch nicht abgebildet gewesen waren, obenan die neun Tafeln mit Darstellungen aus der Heilsgeschichte (von der Verkündigung bis zum Pfingstwunder) in der Galerie des Stiftes Hohenfurth, und die Schöpfungen des „Meisters von Wittingau", jene aus der Mitte, diese aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammend, beide Folgen zu den bedeutendsten Leistungen der Zeit gehörend. Dazu eine bunte, zum Teil nur schwer in einen wirklichen Zusammenhang zu bringende Reihe von vorwiegend kunsthistorisch interessanten Tafeln, einiges noch aus dem 14., das meiste aber aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts. Unter diesem reichen, zum Teil noch völlig unbekannten Material zur böhmischen und weiterhin zur deutschen Kunstgeschichte nun wohl auch manches, das von relativ geringer Bedeutung und daher entbehrlich scheint — alles in allem aber wird man die Publikation als eine sehr dankenswerte Ergänzung der älteren Veröffentlichungen Neuwirths mit lebhafter Freude begrüßen. Die Lichtdrucke, in einer Bildgröße bis etwa 22 : 28 cm, sind durchweg gut und zumeist ganz ausgezeichnet. Nur in einigen wenigen Fällen sind durch Aussetzen des Goldgrundes in der Abbildung störende Härten entstanden.

Die kurze Einleitung des Herausgebers erhält ihr besonderes Gepräge durch das entschiedene Überwiegen derjenigen Bemerkungen, die der farbigen Erscheinung der abgebildeten Gemälde und dem in ihnen angewandten maltechnischen Verfahren gewidmet sind. Man mag das aus der (natürlich einleuchtenden) Erwägung erklären, daß eine ausführliche Sachbeschreibung neben der Abbildung in den meisten Fällen ebenso überflüssig ist, wie man andererseits Angaben über diejenigen Eigenschaften der Originale wird wünschen müssen, die aus dem farblosen Lichtdruck nicht abgelesen werden können — Erwägungen also, wie sie ja auch sonst eine neue Form des Gemäldekataloges hervorgerufen haben. Aber man kann nicht zweifeln, daß, auch abgesehen von dieser mehr theoretischen Fragestellung, der Herausgeber bei seinen Farbbeschreibungen und -analysen mit ganzem Herzen dabei gewesen ist; daß er die Bilder wenn nicht ausschließlich, so doch vornehmlich auf ihre farbigen Werte hin „gesehen" und genossen hat. Ohne nun in eine Erörterung über den Nutzen und die beste Form solcher Farbangaben eintreten zu wollen — das fast durchgängige Ineinander-

Digitized by Google

spielen von Farb- und Sachbeschreibung hätte jedenfalls vermieden werden sollen, vergl. etwa bei der Gethsemane-Darstellung in Hohenfurth: „der Heiland hebt das rötlichbraune Antlitz und die Hände gegen Himmel" —, so kommt nun vor allem manches zu kurz, was der Leser bei der Benutzung des Tafelwerkes nur ungern entbehrt. Die inhaltliche Erklärung entlegener Stoffe und die Deutung ikonographischer Besonderheiten, die Nennung wenig bekannter oder schwer kenntlicher Heiligen, die Lesung undeutlicher oder unvollständig erhaltener Aufschriften hätten auch neben der Farbbeschreibung ihren Platz finden müssen. Ferner etwa die Bezeichnung der Holzart und möglichst genaue Angaben (genauer als der Verf. sie im allgemeinen gibt) über den Umfang von Übermalungen und Restaurationen. Endlich: ob und was über die Stifter und über die Provenienz der einzelnen Tafeln sowie über die Art ihrer ursprünglichen Aufstellung festzustellen war. Alles das zu dem Zweck, dem Leser alles unnötige Suchen und alle sonst leicht entstehende Unsicherheit zu ersparen und ihm zunächst einmal die äußeren Daten zum sachlichen Verständnis und zur kunsthistorischen Beurteilung der abgebildeten Tafeln in systematischer Vollständigkeit und in möglichst präziser Form in die Hand zu geben. Vielleicht, daß für diesen Teil des Textes am besten die Form eines kritischen Katalogs gewählt worden wäre.

Der Herausgeber gruppiert den ganzen Stoff, mit Einschluß der von Neuwirth publizierten Wand- und Tafelmalereien, in etwas altertümlicher Weise nach einem „ersten, zweiten, dritten Stil", wobei für ihn nur der erste und dritte (um 1350 und um 1400) in Betracht kommen. Er sucht dann die von ihm abgebildeten Gemälde im einzelnen in einen mehr oder weniger engen Zusammenhang untereinander zu bringen und glaubt, die Anfänge dieser territorialen Entwicklung in den (nicht abgebildeten) Gemälden der Rückseite des Verduner Altars in Klosterneuburg (um 1325) erkennen zu können. Die Frage nach jenen weiteren Zusammenhängen, auf die zumal seit der grundlegenden Arbeit Dvořaks sich das Interesse immer wieder richten wird, wird nicht gestreift, anderes Material als das abgebildete außer in dem soeben berührten Fall nicht herangezogen. Man wird über diese offenbar selbstgewollte Beschränkung zuerst enttäuscht sein, darf jedoch wohl hoffen, daß eine weitere Arbeit, deren baldiges Erscheinen der Herausgeber ankündigt und in der er den Zusammenhang der böhmischen Tafelmalerei der Mitte des 14. Jahrhunderts mit der gleichzeitigen Miniaturmalerei zu behandeln verspricht, die gewünschte Ergänzung bringen wird. Die folgenden Bemerkungen beschränken sich danach auf einige Einzelfragen der kunsthistorischen Bestimmung und Datierung.

Es mag von relativ geringem Belang scheinen und hier dahingestellt bleiben, ob der Verf. bei seiner Beurteilung der Hohenfurther Tafeln (Taf. 1 bis 9) mit der Annahme eines Gesellen, der drei von ihnen „nach genauen Angaben und unter den Augen des Meisters" ausgeführt habe, recht hat — gerade diese Tafeln gehören zu den schlechter erhaltenen der Folge, und diese selbst erscheint auch dem Verf. von weitgehender Einheit des Stils. Wichtiger ist die Frage, ob diejenigen Gemälde, die der Verf. teils in einen persönlichen, teils in einen Schulzusammenhang mit dem Hohenfurther Meister bringt, in den von ihm angenommenen Zusammenhang gehören. Bereits Chytil hatte die Hohenfurther Tafeln in Beziehung zu der „Glatzer Madonna" des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Taf. 11) gebracht, womit zugleich die auch sonst zweifellose Entstehung jener Bilder um die Mitte des 14. Jahrhunderts ihre Bestätigung fand. Aber mit dieser „nächsten Nähe", in der das Glatzer Bild zu den Hohenfurther Tafeln steht, wird es nun auch sein Bewenden haben müssen: nicht nur die so ganz andere Formensprache der Thronarchitektur weist auf einen anderen Künstler, sondern derselbe Unterschied einer zierlichen und feinen Gefälligkeit gegenüber der sehr viel kräftigeren Art des Hohenfurther Meisters kehrt auch sonst wieder (am auffälligsten bei dem Kind), und die in ihrem ornamentalen Reichtum zerstreute und unkörperliche Gesamtanlage des Bildes gegenüber der energischen und bei aller Einfachheit gerade im Räumlichen sehr entschiedenen Disposition der Hohenfurther Bilder macht es unmöglich, eine „Entwicklung" des Künstlers von ihnen zu dem (vielmehr wohl annähernd gleichzeitigen) Glatzer Bilde anzunehmen. Die Tafel der thronenden Madonna mit Heiligen in Budweis (Taf. 19), die der Herausgeber jedenfalls mit Recht einer Zwischenstufe zwischen dem Meister von Hohenfurth und dem von Wittingau zuweist, läßt das Glatzer Bild ebenfalls als neben, nicht in dieser Entwicklung stehend erscheinen. Nach der entgegengesetzten Seite entfernt sich, mit ihrer schweren, gedrängten Bildung, die „Regenmadonna" in Wyschehrad (Taf. 10) von den Hohenfurther Bildern, während zugleich der italienische Einschlag in ihr besonders deutlich hervortritt (für das Motiv vgl. etwa das dem Lippo Memmi zugeschriebene Bild des Berliner Kaiser-Friedrich-

Digitized by Google

Museums Nr. 1072 — auch bei dem Wyschehrader Bild ist das Kind ursprünglich jedenfalls trinkend dargestellt gewesen, was dann der Prüderie einer späteren Zeit, wahrscheinlich bei derselben durchgreifenden „Restauration" zum Opfer fiel, bei der der Hintergrund des Bildes durch aufgenageltes Goldblech zugedeckt wurde). Am fernsten endlich steht den Hohenfurther Tafeln die Kreuzigung der Sammlung v. Kaufmann (Taf. 12). Der Verf. glaubt hier eine „weitere Entwicklungsstufe" des Meisters, noch über die Glatzer Madonna hinaus, erkennen zu dürfen, doch zeigt das Bild in der Tat einen durchaus anderen Stil: alles ist unvergleichlich freier in der Bewegung, schärfer und plastischer in der Zeichnung und Modellierung, reicher und räumlicher in der Anordnung der Figuren und Gruppen, mit absichtlicher Durchbrechung der ruhigen, flächigen Geschlossenheit, die in den Hohenfurther Bildern bei aller Entschiedenheit in der Betonung des räumlich-körperlichen Charakters der Erscheinung doch stets festgehalten wird, und hinter dieser prinzipiell anderen Art des künstlerischen Denkens steht ein ebenso anderes, unruhigeres und heftigeres Temperament. Die Ähnlichkeiten, die der Verf. hervorhebt, sind sehr allgemein und erscheinen, sobald es sich um mehr als um Zeit und Schule handelt, als ebensoviele Unähnlichkeiten. Sollten endlich die „Maltechnik" und (was man freilich schon nach den Abbildungen bezweifeln möchte) der „Farbengeschmack" hier und dort „völlig übereinstimmen", so würde das hier, wie übrigens auch sonst mehrfach, nur beweisen, daß diese Kriterien für sich allein zu unsicher und nicht ausreichend sind, um, unter Vernachlässigung der entgegenstehenden Momente, die kunsthistorische Bestimmung darauf zu gründen. Der „Meister von Hohenfurth" wird, soweit wir die Dinge bisher zu übersehen vermögen, auch weiterhin allein als der Maler der neun Tafeln der Hohenfurther Stiftsgalerie gelten können; womit dann freilich seine Bedeutung fest genug gegründet scheint.

Auch aus dem Kreis von „Schülern und Anhängern" des Meisters, den der Verf. glaubt nachweisen zu können, wird mehreres wieder auszuscheiden zu sein. Das kleine Diptychon im Wiener Privatbesitz (Taf. 16, 17), das in lehrreichem Nebeneinander neben der ganz nordisch-gotischen Madonna in dem Schmerzensmann wiederum das italienische Vorbild deutlich erkennen läßt (vgl. etwa das Diptychon des Tommaso da Modena in Burg Karlstein), wird hier einzuordnen sein — aber gerade auch der Vergleich mit diesem Werk zwingt dazu, das thematisch übereinstimmende (böhmische?) Diptychon des Basler Historischen Museums (Taf. 52, 53) einer wesentlich späteren Zeit zuzuweisen. Die gleichmäßige Weichheit der bereits sehr vorgeschrittenen Modellierung und der völlig abweichende Madonnentypus mit der charakteristischen Haartracht, sowie die Auffassung und formale Behandlung der Figur des Schmerzensmannes weisen das Werk in den Beginn des 15. Jahrhunderts. Das Strahower Madonnenbild (Taf. 13) gibt mit der starren, brüchigen Gewandbehandlung und mit der starken Plastik der Formen Rätsel auf, die mit Hilfe des Lichtdrucks allein nicht zu lösen sind, aber die beiden, unter sich motivisch verwandten Madonnenbilder im Prager Domschatz und in Goldenkron (Taf. 14 und 15), bei deren erstem auch der Verf. bereits Merkmale seines „dritten Stils" findet und deren zweites er „der letzten Zeit des 14. Jahrhunderts" zuweist, stehen dem Kreis des Hohenfurther Meisters bereits völlig fern. Das üppig wuchernde Faltenwerk und die dadurch hervorgerufene starke Verbreiterung der Figuren sowie die übermäßige Betonung der gotischen Schwingung — Erscheinungen, die im allgemeinen in der Plastik der Zeit häufiger begegnen als in den erhaltenen Gemälden — lassen, zusammen mit der Bildung und Modellierung von Kind und Madonna, eine Datierung vor 1420 kaum als möglich erscheinen.

Keine der abgebildeten Tafeln trägt ein Datum oder ist auf Grund äußerer Umstände datierbar, und man empfindet es nun zumal bei der wichtigen Übergangszeit vom Ende des 14. zum Beginn des 15. Jahrhunderts sehr stark, auf wie unsicherem Boden hier noch alles steht, und wie man doch immer wieder auf bloße Vermutungen, Analogieschlüsse und Wahrscheinlichkeitsrechrechnungen angewiesen ist. Ich würde glauben, daß man im allgemeinen für diese Zeit die Ansetzungen des Verf. um ein bis zwei Jahrzehnte wird vorrücken müssen. Das gilt bereits für den „Meister von Wittingau", mit dem die Auswahl des Herausgebers ihren zweiten Höhepunkt erreicht, und dessen „reifste" Werke von ihm „um 1380" datiert werden. Schon die ziemlich entfernten Beziehungen zu der Nürnberger Gruppe des sogen. Meister Berthold — der Herausgeber weist auf die nahe Übereinstimmung einer allerdings bereits späteren Kreuztragung aus dem Schulkreis des böhmischen Meisters (Taf. 39) mit dem Bamberger Altar von 1429 hin —, mehr noch die in vielem recht auffällige Ähnlichkeit (ohne eigentlich stilistische Verwandtschaft) zwischen dem Hohenfurther Kreuzigungsbild (Taf. 22) und dem Pähler Altärchen, wozu noch, in bereits größerer

Digitized by Google

Entfernung, ein schwer zu bestimmendes (oberdeutsches?) Diptychon des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 1620) kommt, weisen eher auf eine etwas spätere Zeit, um oder kurz vor 1400, wozu auch Kostüm und Haartracht zu stimmen scheinen. Die Frage ist auch deshalb von einiger Bedeutung, weil die nicht nur zeitlich enge Verbindung, die der Verf. zwischen dem Meister von Hohenfurth und dem von Wittingau annimmt, mit der Annahme des späteren Datums sich lockert, und nun scheint die stilistische Haltung dieser Bilder, nach Form und Farbe, in den Figuren und Typen ebenso wie in der von dem alten Schema bereits weit entfernten Landschaft, so fortgeschritten, daß es auch und vor allem von da her geboten scheint, den zeitlichen Abstand der beiden Künstler voneinander eher zu vergrößern als zu verringern. Unter den späteren Werken, auf die im einzelnen einzugehen unmöglich ist, tritt neben vielem anderen eine Reihe von Madonnenbildern hervor, die sich um das bekannte Gnadenbild der Hohenfurther Stiftskirche gruppieren. Im ganzen jedoch kann kein Zweifel sein, daß die eigentliche Blütezeit der böhmischen Malerei mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts ihr Ende erreicht hat — ihr völliges Erlöschen fällt in die Zeit des Hussitensturms, während zugleich die deutsche Malerei mächtig emporkommt.

Es liegt nicht in der Absicht des Rezensenten, mit den angedeuteten Einwendungen, die den Umkreis der aufzuwerfenden Fragen in keiner Weise erschöpfen, das entschiedene Verdienst der Ernstschen Publikation schmälern zu wollen. Man mag bei dem Text manches anders wünschen und in verschiedenen Punkten anderer Meinung sein als der Herausgeber, so liegt der Wert der Publikation doch zunächst in dem Abbildungswerk selbst, durch das zum erstenmal die Bedeutung der böhmischen Tafelmalerei, vor allem des 14. Jahrhunderts, völlig klargestellt wird. In der Vorgeschichte der im engeren Sinne „altdeutschen" Malerei kommt der böhmischen Kunst eine der ersten, wenn nicht die erste Stelle zu. Für die Beurteilung dieses Verhältnisses geben die „Beiträge" des Herausgebers die unentbehrliche Grundlage. Heidrich.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut; herausgegeben von der Direktion. Lieferung 8—12. Frankfurt a. M., 1911—1913.

Seitdem ich zuletzt an dieser Stelle über die schöne Publikation der besten Zeichnungen, die im Städelschen Museum aufbewahrt werden, berichten konnte (Monatsh. für Kunstw. IV., S. 280), sind nicht nur in regelmäßiger Folge fünf neue Lieferungen erschienen, sondern die Direktion hat sich auch entschlossen, über den zuerst geplanten Umfang von zehn Lieferungen hinauszugehen und eine zweite Serie von gleichfalls zehn Lieferungen anzuschließen. Des Dankes aller der Kunstfreunde, denen das Studium der Zeichnungen alter Meister als die wichtigste Quelle stilistischer Erkenntnis gilt, darf sie sich gewiß halten; und ich spreche die Hoffnung aus, daß sich dieser Dank auch materiell äußern, daß die Gunst der Subskribenten auch dem erweiterten Unternehmen treu bleiben möge. Weiß doch ein jeder, der Gelegenheit gehabt hat auch nur einzelne Abteilungen der Frankfurter Zeichnungssammlung durchzusehen, wieviel des Besten hier noch der Veröffentlichung harrt! Schon die ersten Lieferungen der zweiten Serie geben den günstigsten Begriff von dem, was geboten werden wird, wie auch ein bereits jetzt ausgegebener Prospekt über den Inhalt der noch ausstehenden Hefte viel Interessantes in Aussicht stellt.

Unter den deutschen Blättern der letzten fünf Lieferungen wird man mit besonderem Interesse bei den Primitiven verweilen, deren Seltenheit und schwierige Lokalisierung gleichermaßen anzieht. Eine hl. Barbara, deutsch um 1430, noch ganz von gotischem Schwung belebt, ein kölnisches Blatt mit Gruppen aus einer Kreuzigung, wichtig wegen der Beziehungen zu den Niederlanden, das höchst bedeutsame Doppelblatt mit Propheten und Sibyllen und Augustus und der Sibylle von Cumä, oberdeutsch (die Vorderseite schon ungenügend in der Albertina-Publikation), endlich das anmutige Blatt mit einer Jungfrau vom Meister E. S. — lauter ganz wichtige Blätter. Dann von Dürer die leider nicht ganz einwandfrei erhaltenen Entwürfe zum Ober-St.-Veiter Altar, sowie die Federzeichnung mit zwei Madonnenstudien, und Arbeiten von Schäuffelein, H. S. Beham und T. Stimmer. Aus späterer Zeit Hollars Ansicht von Frankfurt und ein voll bezeichneter Entwurf für eine Porzellangruppe von J. P. Melchior, datiert 1783.

Die Niederländer Serie eröffnet eine derbe Gefangennahme Christi um 1500, deren Stricheltechnik etwas an den frühen Oostsanen erinnert, ein besonders gefälliges Blatt von Engelbrechtsen und ein Blatt mit etwas trocken gezeichneten Köpfen von Lucas v. Leyden. Zwei Blätter von de Gheyn leiten ins 17. Jahrhundert über. Sechs Blätter erscheinen unter Rembrandts Namen, nicht alle unzweifelhaft, die besten eine Anbetung der

Digitized by Google

Könige und die Studie eines alten Juden in ganzer Figur. Koloristisch sehr schön, in Einzelheiten schwach eine figurenreiche Komposition von Hoogstraten. Unter den übrigen Holländern hebe ich hervor: den prachtvollen Dirk Hals, Pinselzeichnung, zwei Frauen, den vorzüglichen Ostade, Bauern beim Trunk in der Laube (nicht koloriert), und die Blätter von Maes, Terborch und Slingeland.

Bei den Italienern begegnet das älteste Blatt — Studie eines Schächers — einigen Zweifeln. Ist diese Silberstiftzeichnung überhaupt italienisch? Nicht vielmehr niederländisch? Die Formdetails sprechen gegen den südlichen Ursprung; höchstens im Antonello-Umkreis ließe sich dergleichen finden. Höchst bedeutsam, ein Rarissimum, das fast roh zu nennende, doppelseitig bezeichnete Blatt von Marco Zoppo mit dem von Aposteln und heiligen Frauen beweinten toten Christus und dem Tod der Maria. Den großen, schönen, etwas verriebenen Jünglingskopf könnte man geneigt sein, als Giovanni Bellini anzunehmen, dem überhaupt mehr Bildnisse zukommen, als die Kritik bisher angenommen hat. Tizians Studie zum hl. Sebastian auf dem Brescianer Altar ist goldecht; man war zu ängstlich, als man das Fragezeichen darauf setzte. Dagegen möchte ich ein solches zu dem Blatt unter Paolos Namen setzen. Der prachtvolle Canaletto sei besonders hervorgehoben; die Gruppe in Rötel unter Domenichinos Namen erscheint wie eine Nachzeichnung des 18. Jahrhunderts.

Schön und reich sind wieder die Franzosen: zwei Claudes, besonders stark im Ton die Landschaft mit dem Wachtturm, eine Komposition von Lebrun, ganz auf der Linie Giulio Romano-Poussin, Blätter von Boucher, Fragonard, Greuze und Charles Eisen.

Dieser Überblick mag eine Vorstellung von dem Reichtum des Gebotenen geben, für das wir dem Herausgeber allen Dank schulden.

Georg Gronau.

Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg:

KLAIBER, Das Oberamt Ehingen. Geh. M. 6.40, geb. M. 7.40.

GRADMANN, Heidenheim. Geh. M. 6.40, geb. M. 7.40.

Man kann in paritätischen Kirchen der Schweiz die Beobachtung machen, daß der reformierte Teil die äußerste Kunstentsagung zeigt, der katholische aber mit rauschendem Glanz erfüllt ist. So ähnlich ist der Gegensatz der beiden Oberämter, die räumlich gar nicht weit auseinander am Abhang der rauhen Alb, im Donautal liegen. Aber Ehingen gehörte zu den vorderösterreichischen Landen und blieb katholisch. Hier wurde gehütet und bewahrt, was das Mittelalter an Kunst- und Andachtswerten hinterlassen hatte. Darunter eine Fülle von Holzplastik, Altarwerke oder Teile davon, die meist der Ulmer Schule entstammen und zum Teil von hervorragender Qualität sind. Ikonographisch interessant ist ein Schmerzensmann mit den 14 Nothelfern in Munderkingen, nach Art des Schutzmantelbildes gearbeitet. Eine zweite Kunstblüte brachte dann das Barock, anhebend mit dem glänzenden Kloster- und Kirchenbau von Obermarchtal (seit 1686), dem bald die übrigen Stadt- und Dorf-, Kloster- und Wallfahrtskirchen, Kapellen, Pfarrhöfe, Schlösser, Amthäuser, Spitäler usw. folgen. Eine merkwürdige „Rotunde" (nach dem Pantheon, aber mit Kreuzarmen) in Oberdischingen 1832 macht den Schluß der durch alle Stilwandlungen führenden Baureihe. Wir lernen dabei die besten Meister der schwäbischen, der vorarlberger Schule, aber auch manchen Fremden kennen. Und für die Ausstattung wurden die Wessobruner Stuckatoren, fremde und einheimische Maler, Schnitzer und Bildner herangezogen. Kurz, das Bild der stolzen, großzügigen, sinnenfreudigen barocken Kultur ist so voll und satt wie irgendwo in Bayern oder in Österreich.

Das Oberamt Heidenheim dagegen, das im Mittelalter am Brenztal eine wahre Burgen- und Klostergasse besaß, wurde 1534 von Ulm aus evangelisch, 1537 württembergisch. Selbst die beiden Klöster Anhausen und Königsbronn wurden in protestantische Abteien umgewandelt. Und hier war der Glaubenswandel von einer so gründlichen Auskehr und Vernichtung begleitet, daß beispielsweise von mittelalterlichem beweglichen Kunstbesitz fast nichts erhalten blieb und auch im Baubestand die Ruinen, die abgegangenen Denkmale überwiegen. Bedeutend ragt nur die köstlich gruppierte romanische Kirche in Brenz in unsere Zeit herein. In ihrer Art bedeutend sind jedoch die protestantischen Neuschöpfungen, zuerst Notkirchen wie in Giengen nach den Verwüstungen des großen Krieges, dann Predigtsäle aller Gattungen mit Emporen und Gestühl ganz ausgefüllt, äußerst praktisch aber nüchtern, wenn nicht hier und da eine reichere Gestalt aus der katholischen Nachbarschaft angeregt wäre. Das herzogliche Schloß in Heidenheim wirkt fürstlich, wenigstens durch die großen Umrisse. Im übrigen ist das bürgerliche Bauwesen ebenso bescheiden wie das kirchliche. Äußerst

Digitized by Google

bezeichnend dafür sind z. B. die billigen Eisengüsse von Königsbronn, die für Öfen und Denkmäler aller Art, auch für kirchliche Geräte geliefert wurden. Gradmann ist dieser kleinen Baukunst mit zärtlicher Sorgfalt nachgegangen und seine Einleitung ist ein Meisterstück sorgfältiger Einfühlung, wo mit wenig Worten Natur und Geschichte, Kunst und Künstler anschaulich und greifbar gemacht werden. Bei Klaiber vermißt man dies. Auch gibt dies Heft Veranlassung, die dringende Bitte zu wiederholen, daß die Unterschriften der Bilder so vollständig wie möglich gemacht, daß sie numeriert und im Text bemerkt werden. Denn der Benutzer, den oft nur die abgebildeten Werke interessieren, hat ein Recht, rasch und sicher, ohne seitenlanges Nachlesen, orientiert zu werden. Bergner.

WALTER STENGEL, Holzschnitte im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. III. außerordentl. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1913.

WALTER STENGEL, Erster Bericht über die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts 1911—1913. Herausgegeben im Auftrage des Direktoriums des Germanischen Nationalmuseums.

Vor nun etwa zwei Jahren wurde Walter Stengel die Verwaltung des Kupferstichkabinetts des Germanischen Museums übertragen. Als erstes Ergebnis seiner Tätigkeit erschien jetzt die Publikation von 32 Holzschnitt-Inkunabeln der Nürnberger Sammlung in der mustergültigen Form aller Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft. Bei diesem Werk beschränkt sich die Tätigkeit des Herausgebers auf die sorgfältige Beschreibung und die chronologische Ordnung der Blätter, etwa noch auf die Überwachung des Drucks, besonders des Drucks der farbigen Tafeln; anders bei dem soeben ausgegebenen Bericht über die Neuerwerbungen des Nürnberger Kabinetts während der letzten beiden Jahre, der den Charakter einer Rechenschaftsablage über die Tätigkeit seines Leiters trägt.

Der Bericht unterscheidet sich sehr vorteilhaft von anderen ähnlichen Veröffentlichungen, äußerlich und innerlich. An keine offizielle Form, kein offizielles Format gebunden ist dieser „Erste Bericht" in Druck und den nach Farbe und Zahl sorgfältig abgestimmten Illustrationen, die braun gedruckt auf braunes Kartonpapier aufgelegt sind, auch für den in derlei Dingen — nur bei Museumsberichten bisher kaum — etwas verwöhnten Geschmack vortrefflich geraten. Wichtiger noch: er ist lesbar, ja mehr, er ist so interessant geschrieben, daß er vom ersten bis zum letzten Wort fesselt: belehrend ohne Lehrhaftigkeit, von innen heraus logisch, nicht auf Grund einer trockenen Systematik. Einiger wichtiger Neuerungen in der Organisation des Kabinetts — Verselbständigung der Ornamentstichsammlung, Neuordnung der Handzeichnungen — wird nebenher gedacht, der Nachdruck liegt auf der Vorführung der wichtigsten Neuerwerbungen, die allen Teilen des weitverzweigten Sammlungsgebietes des Nürnberger Kabinetts — das aus alter berechtigter Tradition nicht nur die künstlerische oder wissenschaftliche Qualität, sondern auch das kulturhistorische Interesse zu berücksichtigen hat — zugute kam, mit besonderer Betonung in diesen beiden Jahren der bisher in Nürnberg nicht in dem Maße gepflegten neueren und modernen Graphik.

Aus der Fülle wertvoller Blätter einzelnes hervorzuheben geht kaum an: doch darf man das Kabinett beglückwünschen zu dem Erwerb der „Sphinx" von Füßli (die auf der Jahrhundertausstellung in Berlin 1906 eine der großen Überraschungen unter den Handzeichnungen bildete) und zu den beiden in Abb. 10 und 11 vorgeführten Federzeichnungen des 15. Jahrhunderts (Hausbuchmeister, wie es scheint), über die nähere Mitteilungen in Aussicht gestellt werden.

Der Bericht wird seinen vornehmsten, überall zwischen den Zeilen zu lesenden Zweck — dem Nürnberger Kabinett neue werktätige Freunde zu gewinnen — gewiß erfüllen, nicht durch eine billige Berufung auf den nationalen Allgemeinheitscharakter des Nürnberger Kabinetts, sondern durch das Vertrauen, das er zu seinem derzeitigen Leiter einflößt. Mir scheint aber, ein solcher Bericht ist über diesen praktischen Zweck hinaus auch ganz dazu angetan, die ideale Aufgabe zu erfüllen, dem breiten Publikum die Augen für die besonderen Werte und Reize der graphischen Künste zu öffnen. Max Sauerlandt.

WILLY F. STORCK, Goethes Faust und die bildende Kunst. Leipzig 1912. Xenien-Verlag.

Über Goethes Stellung zur bildenden Kunst ist vielfach gehandelt worden. Bei keinem unserer Dichter, abgesehen vielleicht von einigen Modernen, ist die bildende Kunst so eng mit ihrer eigenen

Digitized by Google

verknüpft, wie bei ihm. Eckermann hat darüber im Jahre 1838 treffend geurteilt:

„Länger als ein halbes Jahrhundert hat er sich bemüht, von ihr zu lernen und wiederum länger als ein halbes Jahrhundert hat er nicht unterlassen, das Wahrgenommene und Gelernte mündlich und schriftlich mitzuteilen und so der Kunst zurückzugeben, was er von ihr empfangen."

Dem Dichter gerade bei diesem Prozesse in seine bildnerische Werkstatt zu folgen, ist sehr schwer. Die Resultate solcher Untersuchungen müssen immer etwas Zufälliges haben, sofern sie sich nicht auf eigene Äußerungen des Dichters stützen.

In dem vorliegenden Buche von Storck handelt es sich prinzipiell darum, die bildmäßigen, d. h. die ikonographischen Quellen zu zeigen, die Goethe bei der Konzeption seines Faust bewußt oder unbewußt beeinflußt haben.

Die Arbeit basiert auf den Forschungen, die von Morris, Wickhoff, Dehio u. v. a. auf diesem Gebiet angestellt wurden. Durch ein umfangreiches Abbildungsmaterial ermöglicht uns der Verfasser stets eine Nachprüfung der von ihm vertretenen Hypothesen.

Bei der Besprechung der bildnerischen Eindrücke auf die Gestaltung des Faust geht Storck szenisch vor.

Der Untersuchung geht eine längere Einleitung voraus, in der der Verfasser den kunsthistorischen Werdegang Goethes und seine Stellung zur bildenden Kunst behandelt.

Gerade der Faust ist ja in dieser Hinsicht einzigartig aufschlußreich. Er gibt uns gleichsam einen Catalogue raisonné der Kunstwerke, die während der 60jährigen Arbeit an dem Werk Goethes Phantasie beschäftigt und befruchtet haben. Storck unterscheidet drei große Schaffensperioden am Faust:

die Straßburger Zeit, mit ihrem Enthusiasmus für die Gotik,

die Zeit der italienischen Eindrücke, die klassische Zeit des Dichters, und

die Zeit seiner Rheinreise, die Storck als „die Zeit seiner zweiten Wiedergeburt" und als „für sein Kunstempfinden entscheidend" bezeichnet.

Die Bedeutung der Rheinreise im Jahre 1814 scheint mir der Verfasser stark überschätzt zu haben. Goethes Kunstempfinden hatte bereits entschieden, und seine Rheinreise führte ihn nur im Alter zu einer Versöhnung mit den verschiedensten Kunstrichtungen und zu einer notgedrungen mehr eklektischen Betrachtungsweise der Kunst. Er hatte sich viel zu ungestüm der Klassizität und der Antike in die Arme geworfen, als daß er den Weg zur volkstümlichen Romantik der Gotiker zurückgefunden hätte.

Er war viel zu klug, die historische Vorentwicklung seines eigenen Volkes zu schmähen. Je mehr er sich aber in die Antike versenkte, um so mehr beengten und befremdeten ihn die scheinbaren Formalmängel der Gotik.

Die Anfänge des Faust fallen in eine Zeit, wo der Dichter der Antike noch fern stand. Die Szenerie des Urfaust spielt auf deutschem Boden, eine ganze Anzahl von Werken nordischer Kunst halfen die Hexenküche gestalten. „Nirgends spürt man den Geist der Antike. Selbst das Weib im Zauberspiegel erscheint als Venus der Renaissance" (Giorgione). In den späteren Schaffensperioden tritt dann der Einfluß der Antike in den Vordergrund. Die Helenaszene wird auf griechischen Boden verlegt. Die Gemäldebeschreibungen des Pausanias bieten die Vorbilder für das Zauberspiel vom Raub der Helena, die Landschaft am Peneios weist auf die Antike.

Daneben finden sich äußerst zahlreiche Anlehnungen an Bildwerke der Renaissance. Francesco da Volterras Hiobslegende im Camposanto zu Pisa war bestimmend für die Gestaltung des „Prologs im Himmel". Mantegnas Triumphzug gab Goethe neben anderen florentiner Darstellungen des Cinquecento die bildlichen Anregungen für die „Mummenschanz". Fausts Traum in der Laboratoriumsszene (V., 6903) ist Correggios „Leda mit dem Schwan" nachgebildet, u. v. a. m.

Der Verfasser hat mit unermüdlichem Fleiß und viel Takt die engen Zusammenhänge zwischen der bildenden Kunst und der Dichtung dargestellt und mit seiner Untersuchung einen wertvollen Beitrag zur Faustforschung gegeben. Seine Ausführungen wirken durchaus überzeugend.

Vielleicht wäre die Arbeit vertieft worden, wenn der Verfasser nicht szenisch vorgegangen wäre, sondern zwischen einem rein philosophischen und rein formalen Interesse Goethes für die betreffenden Bilder geschieden hätte. Es wäre nachzuweisen, ob er aus diesen Kunstwerken mehr das Bühnenmäßige, eine gewisse große Auffassung der Formen oder neue philosophische Ideen geschöpft hätte. In diesem Falle wäre von vornherein zwischen den Einwirkungen der Antike und der Renaissance und denen der nordischen Kunst streng zu scheiden gewesen.

Hans Schmidt-Rolke.

Digitized by Google

ARNOLD WINKLER, J. J. W. Heinse. Briefe aus d. Düsseldorfer Gemäldegalerie, 1776—1777. — Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. I. Leipzig und Wien 1912.

Die Gemäldebriefe, die der nachmals so berühmte Dichter des „Ardinghello" im Alter von 30 Jahren verfaßt hat, sind als eine lose Reihe von Bildanalysen in dem von Wieland herausgegebenen „teutschen Merkur" erschienen. Die Form von Briefen, die sich an den „Vater" Gleim richten, ist eine schriftstellerische Vortäuschung, die der geistreiche Verfasser offenbar gewählt hat, um die von Haus aus nur für einen kleineren Leserkreis geeigneten Artikel auch für ein größeres Publikum anziehend zu machen. In Wahrheit sind die Briefe zuerst in die Redaktion nach Weimar und dann erst, in gedrucktem Zustande, nach Halberstadt zu Gleim gewandert. Es muß einen wundernehmen, daß das Lesepublikum einer deutschen Monatsschrift von 1776 Aufsätze vorgesetzt bekommen konnte, die man heute in einer Fachzeitschrift unterbringen würde. Allerdings nur ihres wenig populären Inhaltes wegen; der Stil Heinses ist vielleicht in keiner seiner Schriften so blühend, wie gerade in den „Briefen". Inhaltlich bietet Heinse fast nur Beschreibungen, Deutungen, Charakterisierungen von Künstlern; die damals so beliebten Spekulationen über das Wesen der Schönheit nehmen bei dem ganz dem konkreten Leben zugewendeten Dichter nur einen bescheidenen Platz ein.

Die Bedeutung der Gemäldebriefe liegt aber nicht nur darin, daß sie ein Dokument des Geschmackes der Zeit sind und uns eine Sammlung von Werturteilen eines der Besten überliefern, sondern auch darin, daß sie die Düsseldorfer Galerie betreffen, eine Gemäldekollektion, die trotz ihrer bescheidenen Ausdehnung (nur 358 Nummern) die bestgewählte Deutschlands war und die nach ihrer Übersiedelung nach München mit die wertvollsten Bestände der alten Pinakothek beigestellt hat. Insofern sind die Gemäldebriefe auch für die Geschichte der Münchener Kunstsammlungen von Bedeutung. — Leider hat Heinse sein Unternehmen nicht soweit fortgesetzt, als er wohl ursprünglich vorhatte. So bringt er es, von einer schöngeistigen Einleitung abgesehen, nur zu einer Würdigung folgender Gemälde: Raffaels Madonna Canigiani, der nach Schleißheim verbrachten hl. Familie, die zu Heinses Zeiten noch als echter Michelangelo galt, Carlo Dolces Madonna mit dem Christuskind (A. P., Nr. 1224), van Dycks Madonna (ebd., Nr. 826), dem Luini in Schleißheim (Nr. 962), Guido Renis Himmelfahrt (A. P., Nr. 1170), dem Johannes in der Wüste (ebd., Nr. 1093, „Römische Schule"), Tizians Madonna (ebd., Nr. 1109) und einer Kopie nach Guercino, einer Susanna, die damals als Annibale Caracci ging. Im zweiten Brief folgt ein Aufsatz „Über die herkömmliche Ausbildung der Maler", in dem sich Heinse gegen das „vorschnelle" Zeichnen nach der Antike wendet. Der Schluß der Briefe beschäftigt sich mit Rubens und einigen seiner Gemälde.

Zu dieser Wiedergabe der Gemäldebriefe, die überall mit philologischer Gewissenhaftigkeit veranstaltet ist, hat nun der Herausgeber A. Winkler eine sehr brauchbare Einführung von 99 Seiten geschrieben, die sich mit der Geniezeit der deutschen Literatur im allgemeinen und mit J. J. W. Heinse im besonderen beschäftigt, schließlich auch die Vorbedingungen und den Wert der Gemäldebriefe untersucht. Ein Anhang von einem Dutzend Seiten bringt historisches Material, das dem von Seite der Kunstgeschichte oder der Ästhetik kommenden Leser sehr willkommen sein dürfte. Wenn die folgenden Bändchen der „Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik" die gleiche Sorgfalt aufweisen werden, so wird die Sammlung sicher zu einem unentbehrlichen Behelf für die einschlägigen Arbeitsgebiete werden.

Rudolf Ameseder.

H. KIEPERT et CH. HÜLSEN, Formae urbis Romae antiquae (accedit nomenclator topographicus). Editio altera auctior et emendatior. Berolini 1912, apud D. Reimer. Preis geb. M. 16.—.

Als Kiepert-Hülsens Pläne des alten Rom in erster Ausgabe erschienen, vermochten ihre Bearbeiter, die von Caninas Pianta topografica di Roma antica ausgingen, auf die Erfahrungen nahezu eines weiteren halben Jahrhunderts und auf Lancianis eben zur Hälfte erschienene Forma Urbis Romae gestützt, etwas Wertvolleres, Dauernderes geben als ihr Vorbild. So hat sich das Werk schnell durchgesetzt und schon heute, nach dem für ein streng wissenschaftliches Buch verhältnismäßig kurzen Zeitraum von 16 Jahren, machte sich eine Neuausgabe nötig.

Was so buchhändlerisch sich gab, kam den Forderungen der Wissenschaft in einziger Weise entgegen.

Denn eben die letzten Jahre — in denen auch Lancianis großes Werk vollendet wurde — haben durch Grabungen und Forschungen so von Grund

Digitized by Google

aus umwandelnde Ergebnisse erbracht, daß Pläne des alten Rom, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, antiquiert erscheinen mußten. Das zeigt sich jetzt in der Notwendigkeit, die ursprünglichen drei Blätter um ein viertes zu vermehren, deren Einteilung sich nun so vornehmen ließ: daß das erste dem Rom der Republik vorbehalten blieb; das zweite dem Rom der Kaiserzeit bis zu Diocletian; das dritte dem von der Zeit Constantins bis zu der des großen Gregor; das vierte ausschließlich das Forum behandelt. Dadurch ist es auch möglich geworden, die Nebenkarten zu vermehren. Sie zeigen jetzt gesondert, in großem Maßstab und im Grundriss den südlichen Teil des Forums; die Thermen des Constantin und den Tempel des Serapis; die vatikanische Region (Alt-St. Peter und Leomauer); die kirchlichen Regionen des frühen Mittelalters.

Von Richard Kiepert durchgesehen, verarbeiten die Pläne jetzt alle Ergebnisse unseres heutigen Wissens vom alten und neuen Rom und lassen, da sie nicht überlastet sind, zu, die Nachträge, die sich in der nächsten Zeit ergeben, selbst zuzufügen.

Auf denselben letzten Stand sind Hülsens Literaturangaben gebracht, die nun so eingeteilt sind, daß ihr erstes Kapitel die Denkmäler der römischen Gottheiten, nach Göttern geordnet, zusammenstellt; das zweite die des ältesten Christentums; das dritte die Reste der öffentlichen und privaten Gebäude des Altertums; ein viertes verzeichnet die Namen der modernen.

Die Pläne sind von ausgezeichneter Schärfe; der Druck klar und übersichtlich. K. Hönn.

ENGELBERT FRHR. VON KERCKERINCK ZUR BORG und RICHARD KLAPHECK, Alt-Westfalen. Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance. Mit 410 Abbildungen. Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart.

Wenn die schöne und verdienstvolle Publikation, von der hier kurz die Rede sein soll, nichts als den Nachweis erbrächte, daß auch jenseits der alten Bischofssitze von Münster, Soest und Paderborn auf den Landedelhöfen und in den Schlössern alteingesessener Geschlechter die Kunst eine Heimstätte gefunden, würde man ihr um solcher Entdeckertat willen reichen Dank zu zollen haben. Aber sie gibt mehr. Denn sie weist an Hand glänzend gelungener Aufnahmen nach, daß hier mitten im Lande der roten Erde eine lange Zeit hindurch vergessene Kulturblüte ihren tiefen Dornröschenschlaf geträumt, die in der Architektur dank der Arbeit eingesessener Künstler ein geradezu großartiges Denkmal ihres Wesens der Gegenwart vermacht hat. Und vielleicht ist es gar nicht zu viel gesagt, wenn man fortan von Westfalen im architekturgeschichtlichen Sinne als von einem wirklichen Neuland der Kunstgeschichte wird reden dürfen. Das berührt freilich nicht die mittelalterliche Kunstblüte, die ihren Sitz in den Städten hatte, wo Kirchen und Dome als Ausdruck früher bürgerlicher Kultur unvergänglich ihren Zauber auch in die Zukunft hinübertragen werden. Sondern dieses Neuland liegt abseits jener Straßen, die der kunstfreudige Wanderer zu gehen gewohnt ist. Mitten im Flachland, mit dem Blick auf grüne Wiesen und träumerische Grachten, erheben die Schlösser der Adeligen ihr Haupt, Denkmäler romantischen Geistes, die in den Jahrhunderten nach den großen weltgeschichtlichen Ereignissen, die Mittelalter und Neuzeit voneinander trennen, von Künstlerhand emporgeführt wurden. Seltsam genug, daß eben in jener Zeit, als das vordem kulturell viel reichere, benachbarte Rheinland künstlerisch langsam dem Niedergang entgegeneilt, sich in Westfalen eine neue Blüte vorbereitet, von der wir freilich erst durch die hier zu empfehlende Publikation wissen. Mit Recht weisen die Verfasser in ihrem Vorwort auch darauf hin, daß Westfalen sogar in den Tagen, wo am Rhein der künstlerische Glanz zu verblassen beginnt, einige der besten rheinischen Kräfte einen neuen Wirkungskreis finden, daß auf Schloß Horst und den Lippeschlössern die Kunst der Kalkarer Meister ihren eigentlichen Höhepunkt erreicht. Es ist nicht leicht, diese kunsthistorisch vielsagenden Momente ohne weiteres zu erklären und den künstlerischen Gegensatz zweier Provinzen, die sonst entwicklungsgeschichtlich so viel des Gemeinsamen haben, durch Momente des völkischen Lebens zu beleuchten. Und doch will es scheinen, als sei für die in Westfalen vorhandene „ländliche" Kunstblüte in erster Linie das Abseits vom eigentlichen Welttheater ausschlaggebend gewesen. Hier, wo der Glanz der stolzen Fürstbischöfe bis in die Edelsitze eines angestammten, konservativen und reichen Adels hinüberstrahlte, wo das Patriarchalische einer von der Tradition festgefügten, bäuerlichen Kultur jenen von der Überlieferung vorgeschriebenen Bahnen gefolgt ist, konnte unbeirrt von dem gewaltigen Chaos der Geschichte in jenen Jahrhunderten die Kunst eine stille Pflegestätte finden. Man staunt vielleicht beim Durchblättern des prächtigen Buches vor der Fülle von Schönheit, die den Bauten des

Digitized by Google

Barock und Rokoko in diesem Lande eignet, und man hört sogar mit Überraschung (der ferner Stehende ist frei genug solches zu bekennen), daß die deutsche Kunstgeschichte hier in den Werken der Peter und Gottfried Pictorius, Lambert von Corfey, Johannes Ouicken, Antonio Petrini und vieler anderer mit die edelsten Proben der Zeit besitzt, die auch den Vergleich mit den stolzen, süddeutschen Fürstensitzen aushalten können — und doch wird man so leicht des psychologischen Momentes nicht inne, warum eben hier jene künstlerische Schöpferfreude zu Hause war, die anderswo völlig versagte, was die Baulust der edelen Herren von Bhaus, Nordkirchen, Wewelsburg, Sassenberg u. a. entfachte, während sich sonst im Reich — die Fürsten sind ausgenommen — das Bild künstlerisch-architektonischer Schöpferfreude für weite Provinzen wenigstens grau in grau daratellt. Gibt auch der mit großer Sachkenntnis und starker Liebe geschriebene Text der Herausgeber gelegentliche Hinweise, erschöpfend könnte erst der Kulturhistoriker die Dinge ergründen, der tief in den Familienarchiven forschen müßte. —

Von diesem Text der Herausgeber muß noch kurz gesprochen werden.

Sein Hauptvorzug ist Prägnanz und stilistische Reife. Will er auch nicht mehr als Introduktion zu dem nachfolgenden Bildmaterial sein, so ist er doch gegenüber den einzelnen Baudenkmälern kunsthistorisch vertiefend und voll der feinsten, ästhetischen Analysen. Man hat beim Lesen das schöne Gefühl, daß die Knappheit der Behandlung das Wesentliche nicht beschränkt, sondern unterstreicht. Einem Feuilletonisten hätten sich hier hundert Möglichkeiten kaleidoskopartiger Wortmalereien erschlossen. Daß sie vermieden wurden im Dienste höherer Sachlichkeit, macht die Veröffentlichung für Architekten und Kunstgelehrte doppelt wertvoll. Trotzdem wird in der Folge vieles nachzutragen sein, wenn — was wir hoffen möchten — die Verfasser auf den hier gewiesenen Grundlagen weiterbauen. Fürs erste dürfen sie sich freilich an dem, was sie erreicht und mitteilen konnten, Genüge sein lassen. Sie haben Westfalen als einen Hochsitz architektonischer Kunst in das Bewußtsein der Gegenwart mit einem Schlage eingeführt und das ist eine Tat, die ihnen die Künstlerschaft danken wird.

Georg Biermann.

FELIX VON LUSCHAN, Entstehung und Herkunft der ionischen Säule. (Der alte Orient, Heft 4.) J. C. Hinrichssche Buchhandlung, Leipzig, 1912. Preis M. —.60.

Otto Puchsteins scharfsinnige Forschungen über die Entstehung der ionischen Säule haben durch die Funde von Sendschirli weiteren Materialzuwachs erhalten, den Puchstein selbst nicht mehr verarbeiten konnte. Nach seinen Darlegungen in der Fachliteratur liegt die erste daraus gewonnene Ergänzung von Luschan in dem kleinen Heftchen vor.

Er betrachtet die ionische Säule vom Standpunkt des Ethnographen, und mit Beschränkung auf die Ausgestaltung des Kapitels sucht er nachzuweisen, daß es aus der naturalistischen Darstellung einer Palme sich entwickelt hat, indem die Voluten aus den Palmwedeln hervorgingen; das Kymation mit dem Eierstab aus Blattkränzen; die Palmetten in den Zwickeln zwischen den Voluten und dem Kymation aus den Fruchtständen der Palme (wie ihm die „heraldische Lilie Oberägyptens" eine stilisierte Dattelpalme ist und der mystische „Lebensbaum" ein Dattelbaum, der von Dämonen [die assyrischen Dämonen, die „Vorbilder der Engel der christlichen Kunst" spielen dabei eine besondere Rolle] befruchtet wird).

Luschans Untersuchungen, die sich auf ausgezeichnetes monumentales Material stützen, sind sachlich einleuchtend; programmatisch wertvoll als Beispiel dafür, daß die rein ethnographische Betrachtung für die Behandlung stilgeschichtlicher Fragen den Gesichtskreis zu erweitern und zu bereichern vermag; vorschnell berührt nur die zeitliche und örtliche Fixierung der Entwicklungsphasen.

K. Hönn.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 13:

O. RIESEBIETER, Erfurter Fayencen. (8 Abb. und eine Markentafel.)

E. BAUMEISTER, Eine niederländisch-burgundische Gravierung von 1433. (1 Abb.)

WALTER BOMBE, Florentiner Entdeckungen und Restaurierungen. (1 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 20:

CURT GLASER, Die 26. Ausstellung der Berliner Sezession. (1 farb. Taf., 32 Abb.)

CURT GLASER, Der Konflikt in der Berliner Sezession.

DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 10:

OTTO PELKA, Die Architektur auf der internationalen Baufachausstellung Leipzig 1913. (1 Taf., 18 Abb.)

GEORG JAC. WOLF, Radierungen und Zeichnungen von Willi Geiger. (27 Abb.)

ERICH HAENEL, Die kgl. Porzellanmanufaktur in Meißen und ihre neueren Arbeiten. (25 Abb.)

R. A. LINHOF, Das Gut Hochreute bei Immenstadt von Arch. Karl Surber, Augsburg. (1 Taf., 10 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 10:

KONRAD VOLLERT, Die 26. Ausstellung der Berliner Sezession. (1 Tafel, 24 Abb.)

CARL WEICHARDT, Die baukünstlerischen Werte der Leipziger Internat. Baufachausstellung 1913.

KARL SCHAEFER, Die deutsche Botschaft in St. Petersburg von Peter Behrens. (5 Taf., 30 Abb.)

LEBERECHT MIGGE, Der Abseitsgarten. (1 Taf., 13 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 10:

PAUL ERNST, Die Liebe des Flibustierführers. Novelle mit 12 Originallithographien von Werner Schmidt.

EMIL WALDMANN, Berliner Sezession. (14 Abb.)

FRITZ WITTE, Die Sammlung Schnüttgen. (11 Abbildungen.)

JOHANNES WIDMER, Ferd. Hodlers Wandgemälde für das Rathaus in Hannover. (8 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

Heft 9:

KONRAD WEINMAYER, Gabriel v. Seidl. (14 Abb.)

K. LORY, München und die Provinz. Arbeiten der Firma L. O. Heydecker in Kempten i. A. (21 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXIV., Heft 10:

ROBERT BREUER, Architektur und Gartenbau auf der Breslauer Jahrhundertausstellung. (7 Abb.)

FRITZ HOEBER, Peter Behrens' Mannesmann-Haus. (9 Abb.)

PAUL FERD. SCHMIDT, Buchkunstausstellung in Frankfurt a. M.

HABICHT, Ein Schmuckschränkchen nach Entwurf von Thorn-Prikker.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 10:

HERMANN VOSS, Handzeichnungen alter Meister im Leipziger Museum. (1 Taf., 36 Abb.)

ARTHUR LINDNER, Die bildenden Künste auf der Breslauer Jahrhundertausstellung. (10 Abb.)

MARTIN WACKERNAGEL, Der Radierer Kurt Kluge, Leipzig. (1 Originalradierung, 1 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 9:

Gabriel von Seidl. (3 Tafeln, 42 Abb.)

OSCAR GEHRIG, Die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession.

FRITZ KRAUSS, Die deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1913.

RICHARD RIEDL, Ausstellung ungarisch. Künstler in Wien.

OSCAR GEHRIG, Bei den Juryfreien in München.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI., Heft 3:

FRITZ WITTE, Kirche u. Landschaftsbild. (1 Tafel, 7 Abb.)

GUSTAV SCHNÜRER, Das Voltosanto-Bild in der Burgkapelle zu Kronberg i. Taunus. (2 Abb.)

FRITZ WITTE, Die religiöse Kunst auf der deutschen Werkbundausstellung, Köln 1914.

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 7:

JOS. LUDW. FISCHER, Königsdarstellungen auf romanischen u. frühgotischen Glasgemälden. (2 Abbildungen.)

J. L. FISCHER, Glasmalerei und Keramik auf der internat. Baufachausstellung in Leipzig. (1 Taf., 7 Abbildungen.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

XIII., Heft 7:

H. O. SCHALLER, Christian Landenberger. (5 Taf., 4 Abb.)

Digitized by Google

WERKE DER VOLKSKUNST.

Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des k. k. Museums für österreichische Volkskunde in Wien. — I. Jahrg., Heft 2:

A. HABERLANDT, Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas. (1 Taf., 7 Abb.)

J. TVRDY, Ein altes Werk der Habaner Keramik. (2 Abb.)

O. MENGHIN, Zwei alte Votivbilder in Riffian bei Meran. (1 Abb.)

ALFRED VON WALCHER, Ein Schraubentaler Salzburger Emigranten. (2 Taf.)

M. HABERLANDT, Ein Hirtenbecher aus Sardinien. (1 Taf., 1 Abb.)

A. HABERLANDT, Einige Arbeiten der Habaner und Winterthurer Keramik. (1 Taf., 2 Abb.)

M. HABERLANDT, Wirkdecken aus Tirol. (1 Taf., 1 Abb.)

M. HABERLANDT, Ein istrianisches Holzkästchen. (1 Taf., 1 Abb.)

F. PÖSCHL, Eine Arbeit des Schnitzers Joh. E. Kieninger. (1 Abb.)

STARYJE GODY.

April:

BARON N. WRANGELL, Marienhof — château des Resvoi au gouvernement de St. Petersbourg. (33 Abbildungen.)

Viele Porträts, darunter Werke von Lewitzky, Rokotow (?), C. Vernet, G. Dawe, P. Bassin, P. Sokolow etc. und zahlreiche Tierdarstellungen von Jan Fyt, D. Valckenburg, Weenix, G. C. Grooth, Desportes u. a.

L'Exposition d'ancien art russe à Moscou.

P. MOURATOFF, Les époques de la peintures d'icones. (8 Abb.)

N. M. CHTCHÉKOTOFF, Sur le style des icones au XVe siècle. (7 Abb.)

Mai:

DENIS ROCHE, Les dessins de Nicolas Pineau pour la Russie. (31 Abb.)

Die architektonischen und kunstgewerblichen Entwürfe des N. P., der 1716 von Peter d. Großen nach St. Petersburg berufen wurde, befinden sich jetzt zum Teil im Musée des Arts Décoratifs, Paris, und zum Teil im Stieglitz-Museum, Petersburg. Verf. untersucht, welche von diesen Entwürfen für die Tätigkeit des Künstlers in Rußland bestimmt waren.

BARON A. DE FOELKERSAM, La pierre d'azur et son application aux Arts. (13 Abb.)

Vorwiegend auf Grund in der kais. Ermitage, Petersburg, befindlicher Kunstgegenstände von Lapis-lazuli verfaßt.

A. STOLPIANSKY, Le Vieux Petersbourg; la vente d'objets d'art au XVIIIe siècle.

APOLLON.

Heft 5:

NIK. PUNIN, Die Zeichnungen Michael A. Wrubels (1856—1910). (15 Abb.)

W. DMITRJEW, Das Erbe Wrubels.

M. WOLOSCHIN, Edward Wittyg; die möglichen Wege der Skulptur. (4 Abb.)

Charakteristik dieses polnischen, in Paris tätigen Bildhauers.

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 6:

Giovanni Bellini, Madonna mit den Bäumen; Venedig, Akademie.

Vittore Carpaccio, Abschied des Prinzen Hereo von seinem Vater; Venedig, Akademie . . . . . .

Vittore Carpaccio, Abschied der Ursula und des Prinzen Hereo von König Maurus; Venedig, Akademie

Giambattista Piazzetta, Hirtenszene; Venedig, Akademie . . .

Tizian Vecellio, Johannes der Täufer; Venedig, Akademie . . .

} Text von Corrado Ricci

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

AMAN-JEAN, Velazquez. Librairie Felix Alcan, Paris. Preis Fr. 3.50.

Jahrbuch der Bilder- u. Kunstblätterpreise. Bd. III. Verlag Franz Malota, Wien. Preis M. 20.—.

GRETE RING, Beiträge zur Geschichte niederländischer Bildnismalerei im 15. u. 16. Jahrhundert (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 40). Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 4.—.

FRANZ J. STADLER, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts (Studien z. deutschen Kunstgeschichte, Heft 161). Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 30.—.

ANDREAS HUPPERTZ, Die Abteikirche zu Laach und der Ausgang des gebundenen romanischen Systems in den Rheinländern (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 165). Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 14.—.

EMIL UTITZ, Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung. Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart. Preis M. 1.20.

Orientalisches Archiv, III. Jahrgang, Heft 3. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig. Preis pro Jahrgang M. 30.—.

J. B. SUPIUS, La costruzione del Duomo de Pisa. Tipografia Gamberini e Parmeggiani, Bologna.

FENOLLOSA, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Bd. I/II. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Steinzeichnungen zum Schmuck von Eisenbahnabteilen. R. Voigtländers Verlag, Leipzig.

PAUL BRANDT, Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. Preis M. 1.—.

Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 34. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

A. VENTURI, Storia dell' Arte italiana. Bd. VII, Teil II. Verlag Ulrich Hoepli, Mailand. Preis £ 28.—

LIONELLO VENTURI, Giorgione. Verlag Ulrich Hoepli, Mailand. Preis M. 25.—

KARL BAUER, Charakterköpfe aus Deutschlands großer Zeit, Federzeichnungen. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis M. 3.—.

HELENE HENZE, Die Allegorie bei Hans Sachs. Verlag Max Niemeyer, Halle. Preis M. 8.—.

FRANZ BOLL, Die Lebensalter. Ein Beitrag zur antiken Ethnologie und zur Geschichte der Zahlen. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis M. 2.40.

CARL HOPF, Altpersische Teppiche. Verlag F. Bruckmann, München. Preis M. 4.50, kart. M. 5.—.

ROUCHÈS, Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani. Verlag H. Champion, Paris. Preis Fr. 5.—.

100 Silhouetten. Schattenrisse von einem anonymen Wiener Meister des 18. Jahrhunderts, nebst einigen neueren Stücken. Verlag Ed. Beyer Nachf., Wien. Preis M. 3.—.

Annuario Bibliografico di Archeologia e di Storia dell'Arte per l'Italia. Anno I, 1911. Verlag Loescher & Co., Rom. Preis Fr. 10.—.

Répertoire d'Art et d'Archéologie. Heft 14. Verlag Ebends.

VI. Jahrgang, Heft VIII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **J. H. C. Prestel** Inh. A. Voigtländer-Tetzner kauft u. übernimmt zur Versteigerung Sammlungen und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Seit. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Auskt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

– **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** **Miniaturhandschriften** von hervorrag. **künstlerischem** Werte. **Illustrierte Bücher** des 15.—18. Jahrh. Inkunabeln. Reichhalt. Lager von Büchern über Kunstgeschichte und Kunstgewerbe.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen holländischer Meister.**

Digitized by Google

ZUR GOTISCHEN MALEREI HILDESHEIMS

Mit sieben Abbildungen auf fünf Tafeln

Von V. CURT HABICHT

Noch immer ist die gotische niedersächsische Kunst trotz Goldschmidts und Lichtwarks[1]) verdienstvollen Vorstößen auf diesem Gebiete in ein Dunkel gehüllt, das seltsam kontrastiert zu der unverhältnismäßig größeren Klarheit, die wir über kölnische, westfälische und andere Kunstzentren besitzen. Neuerdings sind ernstlichere Versuche gemacht worden, wenigstens betreffs der hanseatischen Plastik[2]) zu weiteren und klareren Erkenntnissen zu gelangen. Wenn aber auch hier vorerst durchaus noch nicht das letzte Wort gesprochen ist, so bewegt sich die Fülle der ungelösten Probleme auf dem Gebiete der hanseatischen und weiteren niedersächsischen Malerei in noch weit ungünstigerem Verhältnisse zu den wenigen gesicherten Erkenntnissen auf diesem Gebiete. Nicht nur harren die Rätsel so prominenter Werke wie die der Göttinger Tafeln aus der Paulinerkirche (im Provinzialmuseum Hannover) und die der Malereien der goldenen Tafel aus dem Michaeliskloster zu Lüneburg (ebenda), um nur die wichtigsten, wenigstens bekannten Werke zu nennen, noch ihrer Lösung — unsere Wissenschaft besitzt vorerst nicht einmal eine annähernd vollständige Zusammenstellung des vorhandenen Materials. Von einem Versuch einer Darstellung der niedersächsischen Malerei ist bis jetzt noch keine Rede. Die Denkmälerinventarisation der Provinz Hannover[3]) ist noch nicht abgeschlossen und die wenigen erschienenen Bände können dem Charakter dieser Publikationen entsprechend endgültige Resultate nicht bieten, von der Aufweisung der Entwicklungslinien ganz zu schweigen. Es fehlt also vorerst noch am allernötigsten. Wenn ich es trotzdem wage, einige, seither so gut wie unbekannte[4]) Werke der niedersächsischen Malerei in die Literatur einzuführen, so bin ich mir der Grenzen des zu Bietenden, da es sich um ein Neuland handelt, sehr wohl bewußt und vermesse mich in keiner Weise zu glauben, daß ich Abschließendes sagen kann. Andererseits halte ich es für durchaus nötig, das Interesse der Forschung auf dieses Gebiet zu lenken und vielleicht den Anstoß zu weiteren und ergebnisreicheren Untersuchungen zu geben. Es kommt dazu, daß die Entstehung der Gemälde in die zur Stunde wohl am fruchtbringendsten durchleuchtete, an sich ja auch so überaus bedeutende Zeit um 1400 fällt, und daß diese vielleicht imstande sein können, ein Bindeglied zwischen der nun leidlich geklärten westfälischen und der noch immer rätselhaften hanseatischen Kunst herzugeben — oder nicht, was ein gleichwertiges Resultat bedeuten würde.

Die nachfolgenden Untersuchungen haben ihren Ausgang von der „Entdeckung" des Altares der Nikolaikapelle zu Hannover genommen. Es ist deshalb wohl berechtigt, daß dieser Altar im Vordergrunde dieser Abhandlung steht, und daß zunächst und vornehmlich der Versuch gemacht wurde, der kunsthistorischen Stellung

(1) Cf. vor allem A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530; Lübeck 1890. — A. Lichtwark, Meister Bertram; Hamburg 1905 und id., Meister Franke; Hamburg 1898.

(2) Cf. G. F. Hartlaub, Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters; Zeitschrift für bildende Kunst, 1913, p. 127 und id., Zur Kenntnis der gotischen Plastik in Westfalen; Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1913, p. 229.

(3) Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover.

(4) Cf. H. W. Mithoff, Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen; Bd. I: Fürstth. Calenberg, Hannover 1871, p. 77, nennt die Tafeln der Nikolaikapelle zu Hannover sehr mangelhaft gemalte Darstellungen. — E. F. A. Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands; Bd. II, Frankfurt 1895—1905, scheint Mithoffs Notiz zu benützen, wenigstens sagt er dasselbe. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. V, erwähnt den Altar überhaupt nicht.

Digitized by Google

dieser Tafeln gerecht zu werden. Was nun zunächst den Befund des Altares der Nikolaikapelle betrifft, so kann es keine Frage sein, daß das Erhaltene nur als der Rest eines ehemaligen Altares anzusehen ist. Wir finden eine durch moderne, vergoldete Horizontal- und Vertikalleisten in neun Felder geteilte, ungefähr 2 cm dicke, Eichenholztafel, die in einen geschnitzten, neugotischen Holzrahmen eingelassen ist. Auf der Tafel sind in gleicher, ursprünglicher Einteilung neun Szenen der Heilsgeschichte in Öl auf Kreidegrund und Leinwandunterlage gemalt (Abb. 1). Die neun Szenen stellen dar: in der oberen Reihe: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt; in der mittleren: Anbetung der hl. drei Könige, Darstellung im Tempel, Taufe; und in der unteren Reihe: Einzug in Jerusalem, Abendmahl und Gebet in Gethsemane. Man sieht leicht, daß die Haupttatsachen, vor allem die Kreuzigung, nicht ursprünglich gefehlt haben können. Da die Rückseite unserer Tafel mit sechs Aposteln geschmückt ist, nehme ich an, daß wir es bei ihr mit dem Seitenflügel eines Altars zu tun haben, und daß die Rückseite des korrespondierenden Flügels eben mit den sechs andern Aposteln geschmückt gewesen sein muß. Technische Momente sprechen auch dafür. Es finden sich nämlich Einsatzlöcher für Klammern nur auf der rechten Seite, so daß die Tafel nur links von einer anderen gesessen haben kann.

Bei dem Fahnden nach dem Verbleib der Mitteltafel, die wohl die Kreuzigung getragen haben wird, und nach dem linken Seitenflügel, konnte ich zunächst nach Kotzebues Chronik[1]) nur feststellen, daß der Altar ehemals den Hauptaltar der Ägidienkirche gebildet hat und daß er 1665 nach der kleinen Nikolaikapelle transferiert wurde. Der sehr beschränkte Raum des Chors der Nikolaikapelle läßt wohl mit Recht den Schluß zu, daß man den ganzen Altar hier nicht aufstellen konnte. Es ist deshalb aber nicht ausgeschlossen, daß der Altar bereits früher, vielleicht schon anläßlich der Einführung der Reformation auseinander genommen wurde. Einen Anhalt zur Eruierung der fehlenden Teile können die Maße[2]), das gemutmaßte, aber doch wohl sichere Vorkommen der Kreuzigung auf ihnen, sowie die hier beigegebenen Abbildungen bieten[3]). Mir selbst ist es inzwischen gelungen, eine Tafel des verloren gegangenen Flügels aufzufinden. Es ist dies das im Provinzialmuseum unter Nr. 694 aufbewahrte Gemälde der Austreibung aus dem Tempel, das dem Stil nach genau mit den Einzeltafeln des Nikolaikapellenaltars und dessen Maßen übereinstimmt[4]). Wir haben es bei ihr also mit einem Einzelfeld, vermutlich des rechten Flügels, zu tun und wir erkennen aus dem Vorkommen der Einzelszene, daß derselbe auseinander gesägt worden sein muß und nur noch in diesen Einzelszenen vorhanden sein kann. Ich schicke hier voraus, daß Recherchen nach Archivalien im Staatsarchiv und im Stadtarchiv zu Hannover wie im Stadtarchiv und in der Beverinschen Bibliothek zu Hildesheim ohne Erfolg geblieben sind.

Die Erhaltung der Gemälde ist im ganzen eine gute, obwohl Übermalungen an einigen, auch auf den Abbildungen ersichtlichen Stellen zu vermerken sind[5]). Völlig ver-

(1) Kotzebues Chronica der Stadt Hannover; Hannover 1695, p. 83. Früher wird der Altar leider nirgends erwähnt.

(2) Die Tafel ist 1,41 m hoch und 1,185 m breit. Die Einzelfelder sind etwa 45,5 cm hoch und etwa 37,5 cm breit.

(3) Ich wäre für freundliche Mitteilung über etwaige Funde an das Kestner-Museum, Hannover, sehr dankbar.

(4) Die Maße der Tafel Nr. 694 des Provinzialmuseums sind: hoch 43 cm, breit 36 cm. Die unbedeutende Verminderung der Höhe und Breite liegt an der Rahmung.

(5) Mithoff a. a. O., p. 72, bezeichnet bereits zwei Tafeln als übermalt. Vermutlich sind dies die am stärksten mitgenommenen Szenen des Abendmahls und des Gebets im Ölberg.

Digitized by Google

dorben sind dagegen die Malereien der Rückseite, besonders durch ein, vermutlich bei der Neuaufstellung in der Nikolaikapelle, rücksichtslos aufgenageltes Kruzifix. Die Rückseite selbst ist durch einen Horizontal- und zwei Vertikalstreifen in sechs Felder geteilt, auf denen man mit Bestimmtheit in der oberen Reihe (von links nach rechts) den hl. Bartholomäus, den hl. Andreas und den hl. Petrus; in der unteren bei der schlechten Erhaltung nur ungewiß den hl. Philipp (?), einen unkenntlichen Apostel und einen Apostel mit Buch erkennen kann.

Die beigegebene Abbildung (Abb. 1) enthebt mich einer Schilderung der einzelnen Szenen. Nur auf einige Momente muß ich neben den später zu erörternden Farben eingehen, weil sie den einzigen Anhalt zur Eingliederung der Malereien unter die übrige deutsche Kunst bieten.

In stetem und gegebenem Hinblick auf die westfälische und die hanseatische Schule fällt der zunächst einmal als sensitiv-lyrisch zu bezeichnende Charakter der Bilder auf. In beiden angezogenen Kunstgebieten fehlen Analogien zu einem solchen Maße von Empfindsamkeit, mit der bei unseren Tafeln der bestimmende Eindruck hervorgerufen wird. In besonderer Weise macht sich dies bei der Wiedergabe der hl. Maria bemerkbar. Das äußerst zart Abweisende in ihrer Haltung bei der Verkündigung und das schon fast übertrieben und preziös zu bezeichnende Neigen ihres Hauptes in der Szene der Anbetung der hl. drei Könige seien hier besonders als Ausdrucksweisen einer Weichheit des Gefühlslebens, wie wir sie in den erwähnten Zentren nicht begegnen, hervorgehoben. Auf gleicher Linie bewegt sich die Wiedergabe Christi, wie sie sich namentlich bei der Taufe aus demselben Empfindungsleben heraus kundgibt.

Hierzu gesellen sich einige Besonderheiten, die wir hervorheben müssen, weil sie sich gleichfalls als nicht unwesentlich zur näheren Fixierung der Tafel erweisen können. Auffallend ist die Stellung des Engels Gabriel auf der rechten, anstatt auf der sonst üblichen linken Seite in der Verkündigungszene, merkwürdig erscheint auch das neugierig-verschmitzte Hervorlugen des Nährvaters Josef hinter einem Vorhange bei der Anbetung der hl. drei Könige (Abb. 2), und nicht häufig ist auch die Sonderszene zwischen Christus und Judas bei der Abendmahlsdarstellung, nämlich das Spenden der Hostie durch den Heiland an den Verräter mit einer weit über den Tisch ausladenden Gebärde. Ich verweise ferner auf folgende Züge erstaunlicher Lebensbeobachtung; nämlich einmal auf des reizvolle Aufschauen des Christkindes beim Anbieten des Geschenkes des ältesten Königs und auf das Stillen eines Kindes durch eine Frau, die sich unter den Zuschauern bei der Szene des Einzugs in Jerusalem findet.

Den sämtlichen Szenen dient matter Goldgrund als Symbolisierung des Raumes. In diesen Grund hat der Künstler die Konturen der Gestalten und Gegenstände zunächst leicht eingeritzt, welche Hilfe er durch den Auftrag der Farben nachher wieder verborgen hat. Nur die Kreislinien der Heiligenscheine hat er stehen gelassen und sie außerdem noch vertieft und gepunzt. Sie tragen übrigens keine Namen. Als bestimmender Eindruck leuchtet diese Goldpracht noch jetzt beim ersten Anblick. Er wird erhöht durch die hellen und leuchtenden Farben, die sich im wesentlichen im üblichen Wechselspiel von Blau und Rot bewegen. Es wäre hierzu nur noch zu bemerken, daß das Blau von einer meergrünlichen Färbung, das Rot von purpurartigem Tone ist und daß die weißen Lichter mit in die Lokalfarben eingemischt sind. Daneben bevorzugt der Künstler ein rotgoldenes Gelb, namentlich zur Wiedergabe der Fütterungen der Gewänder, wo es dicht neben blau oder rot hingesetzt wird; Gold für alle Geräte und Schmuck, Weiß bei einigen Gewandteilen, wie Kopftüchern usw.,

Digitized by Google

und schließlich Schwarz zur Konturierung. Die Gebäude erscheinen in rötlichbrauner Färbung, die Bäume in dunklem Grün.

Wir wenden uns zur wichtigen Frage nach der künstlerischen Herkunft unserer Tafel. Ich erwähnte bereits, daß Recherchen nach Archivalien ohne Erfolg blieben. Ich bedaure es um so mehr, als ich diesen von unserer Wissenschaft leider noch etwas gemiedenen Weg für den zuverlässigsten halte und weil die Tafel selbst einen Hinweis enthält, ihn zu betreten. Es finden sich nämlich auf dem Vorhange in der Szene der Anbetung der hl. drei Könige zweimal in Rundmedaillons die Buchstaben: n (?) p. Wenn der erste auch nicht einwandfrei zu deuten ist — vermutlich stellt er ein n mit einer Abbreviatur dar —, so kann doch kein Zweifel sein, daß der zweite ein p wiedergeben soll. Ich mache mit größter Absichtlichkeit hierauf aufmerksam, da ich es für eine Unterlassungssünde halte, auf solche unzweideutigen Hinweise verächtlich herabzusehen und sie als dekorative Spielereien abzutun.

Bei dem demnach allein übrig bleibenden Beschreiten des stilkritischen Weges gebot sich vorerst eine Umschau nach gleichzeitigen weiteren hannoverschen Werken. Als einzigster Altar — Wandmalereien, Miniaturen oder sonstige Gemälde sind gerade aus dieser Zeit keine vorhanden[1]) — erwies sich da der aus dem ehemaligen Minoritenkloster stammende, der jetzt unter den Schätzen des Welfen-Museums im Provinzialmuseum aufbewahrt wird (Nr. 23). Die Innenseiten dieses Altares sind mit Plastiken geschmückt, auf die ich hier nicht eingehen kann[2]). Dagegen tragen die Außenseiten der Flügel Gemälde, die beim Schließen des Altares in der Mitte den Kruzifixus mit Maria und Johannes, links oben die Geißelung, unten die Dornenkrönung, rechts oben die Grablegung und unten die Auferstehung zeigen (vgl. Abb. 3). Der erste Blick zeigt, daß wir es mit zwei verschiedenen Händen zu tun haben und zwar stammen Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung von einem älteren, Geißelung und Dornenkrönung von einem jüngeren Meister. Ein kurzer Vergleich mit den Gemälden der Nikolaikapelle läßt nun ferner keinen Zweifel, daß sich die Arbeiten sehr nahe stehen. Zunächst einmal ähneln sich die Typen Christi sehr, ferner erscheinen hier wie dort dieselben Engel mit den seltsam ausgezackten Flügeln, die Marien der Heimsuchung der Nikolaikapelle und der Kreuzigung hier stimmen zum mindesten sehr überein, und der Johannes der Kreuzigung des Minoritenklosteraltares ähnelt im Typ dem Engel in der Taufe Christi des Nikolaialtares überaus (Abb. 2). Leider befinden sich die Gemälde des Minoritenklosteraltares in einem traurigen, nach einer Restaurierung geradezu schreiendem Zustande. Es ist deshalb schwer, etwas über die Zusammenhänge der Farben zu sagen. Allein soweit dies dem Zustande nach möglich ist, darf man wohl von einer gleichen Farbenskala sprechen. Jedenfalls aber darf man, ohne hypothetisch zu werden, behaupten, daß die Gemälde aus der gleichen Schule, wenn nicht sogar aus derselben Werkstatt stammen.

Es erhebt sich nun die Frage, sind diese Schöpfungen stadt - hannoverische Arbeiten? Man darf wohl mit Recht antworten: Nein! Einmal liegt es außer aller Wahrscheinlichkeit, daß in der Stadt, die um 1400 durchaus den Charakter eines kleinen Landstädtchens trug, eine einheimische Schule bestanden hat, und dann drängt sich das so nahe und in der Zeit mit ganz anderen Bedürfnissen nach bildender Kunst versehene, mächtigere und weit größere Hildesheim in den Vordergrund. Nun wissen wir vorerst von einer gotischen Hildesheimer Kunst auch noch

(1) Die Glasgemälde des zweiten nördlichen Chorfensters der Marktkirche zu Hannover, die in die gleiche Zeit gehören, sind bei der Restaurierung falsch zusammengesetzt worden und befinden sich in einem so schlechten Zustande, daß sie zu einem Vergleiche kaum heranzuziehen sind.

(2) Ich hoffe eine Arbeit über die hannoversche Plastik in absehbarer Zeit vorlegen zu können.

Digitized by Google

recht wenig. Aber dennoch läßt das Vorhandene den Schluß auf eine eigene heimische Schule, sowohl als auf eine weit ausgebreitete Kunsttätigkeit durchaus zu, und zwar bieten sich wenigstens zwei Hildesheimer Altäre[1]) zum unmittelbaren Vergleiche dar. Es sind die jetzt beide im Römermuseum aufbewahrten, von denen der eine aus der St. Trinitatisspitalkapelle, der andere aus der Lambertikirche stammt. Der erstere zeigt auf den Innenseiten seiner Flügel kleine Holzfiguren, deren sichere Beziehungen zu denen des Altars des Minoritenklosters hier keiner Begründung bedürfen. Die Malereien der Rückseiten der beiden Flügel, die Kreuztragung Christi, erweisen sich so unmittelbar zusammenhängend mit denen des Altares des Minoritenklosters, daß man hier unbedenklich von derselben Hand sprechen kann. An sich ist ein Vergleich dadurch erschwert, daß es sich bei dem Gemälde der Trinitatisspitalkapelle um ein großes, nur eine Szene — nicht ohne Schwierigkeiten! — wiedergebendes Bild handelt, während auf den Flügeln des Minoritenklosteraltares, von der Kreuzigung abgesehen, kleinfigurige Szenen erscheinen. Trotzdem genügen wohl die Beziehungen der Typen Christi, Mariae und der auffallend abstoßenden Henkersknechte, unter denen der mit der überlangen Hakennase hier wie dort wiederkehrt (vgl. Abb. 5). Die Malereien des Altares der Lambertikirche, die uns hier vornehmlich beschäftigen sollen, verlangen dagegen ein näheres Eingehen. Ich schicke voraus, daß sich auch hier zwei Hände deutlich scheiden lassen. Die Kreuzigung, Kreuztragung, Grablegung und Beweinung stammen von einem älteren Meister, die Händewaschung Pilati und die wohl von den Flügeln stammenden Tafeln mit dem Judaskuß und dem Gebet in Gethsemane dagegen von einem jüngeren Gesellen (vgl. Abb. 4).

Bei einem Vergleiche mit den hannoverschen Gemälden können nach den angestellten Untersuchungen der Altar der Nikolaikapelle wie der des Minoritenklosters wohl mit Recht gleichwertig herangezogen werden.

Zunächst kann mit Hinweis auf meine Charakterisierung des Altares der Nikolaikapelle auf den gleichen lyrisch-sensitiven Zug aufmerksam gemacht werden, um vorerst einmal den allgemeinen Eindruck zu bestimmen. Ich verweise hierzu auf die Frau im Vordergrunde mit den beiden Kindern, auf die Veronika und auf die Frauen bei der Grablegung und Beweinung. Das auf den ersten Blick mit Gestalten und Handlungen überfüllte Kreuzigungsgbild zeugt von gleichem Geiste. Alle Handlungen sind gedämpft, alle Bewegungen gemäßigt, und das Geschehen vollzieht sich wie im Traume. Nicht anders läßt sich auch die Handlung bei der Kreuztragung des Trinitatisspitalkapellenaltares charakterisieren! Bezüglich der weiterhin bei den Gemälden des Nikolaikapellenaltares beobachteten Wiedergabe kleiner reizvoller Lebenseinblicke, nenne ich hier das Aufschauen des Kindes, das die Frau im Vordergrunde auf der Kreuztragungsszene an der Hand führt. Aber ausschlaggebend kann ja nur die Typenbildung und die Farbengebung sein. Für beide Momente ergeben sich bei näheren Vergleichen Analogien, die zum mindesten hinreichen dürften, die gleiche Schule anzunehmen. Ich stelle gegenüber: den Christus in der Kreuzigung des Lambertikirchenaltares und den des Minoritenklosteraltares, die Frau mit dem Kinde in der Kreuztragung des Lambertikirchenaltares und Maria in der Anbetung der Könige des Nikolaikapellenaltares, die hl. Veronika des Lambertikirchenaltares und die hl. Elisabeth in der Heimsuchung des Nikolaikapellenaltares, die Maria Magdalena des Lambertikirchenaltars und die gleiche Figur des Minoritenklosteraltares, die Frau hinter Maria in der Darstellung im Tempel des Nikolaikapellenaltares und die

(1) Ich gehe hier absichtlich auf die übrigen Hildesheimer Altäre, wie den aus der Godehardikirche stammenden, jetzt in Gronau befindlichen, nicht ein.

Digitized by Google

Veronika des Lambertikirchenaltares. Bezüglich der Beziehungen des Altares der Trinitatisspitalkapelle zu dem der Nikolaikapelle sprechen die Typen Christi und Mariae für sich. Im besonderen überzeugt aber auch ein Vergleich der Frau neben Maria in der Kreuztragung mit der hinter Maria bei der Darstellung im Tempel, ein solcher des Johannes dort und des Engels bei der Taufe, wie schließlich der des Simon von Kyrene mit dem Apostel am weitesten rechts (am oberen Tischrande) des Abendmahles auf dem Nikolaikapellenaltare. Nach alledem ist eine Schulverwandtschaft, und mehr als eine solche soll hier gar nicht aufgezeigt werden, nicht von der Hand zu weisen und den historischen Verhältnissen gemäß auf das Bestehen einer großen Werkstatt in Hildesheim zu schließen.

Ohne nun den weiteren Zusammenhängen dieser Hildesheimer Schule mit anderen Kunstzentren hier allzuweit nachgehen zu wollen, muß ich doch kurz auf die einleuchtenden Beziehungen zur Kölner Schule, und zwar zu den Arbeiten des sogenannten Meister Wilhelm und seiner unmittelbaren Nachfolger hindeuten.

Über den lyrisch-sensitiven Zug der Kölner Malerschule bedarf es keiner Worte mehr. Aber auch in der Übereinstimmnng der Typen und der Farben liegen offensichtliche, ja unmittelbare Berührungspunkte.

Es wäre aber hier ein Wort über das Verhältnis unserer Bilder zu der westfälischen Schule vorauszuschicken. Unter den sämtlichen hierher gehörigen Arbeiten erscheinen mir am ehesten die beiden Flügelklappen eines Altares in der Pfarrkirche zu Fröndenberg[1]) zu nennen zu sein. Schmitz zählt sie unter den Arbeiten der Schule Meister Conrads von Soest kurz auf. Wenn Schmitz vielleicht mit guten Gründen auf den unmittelbaren Zusammenhang der Kunst Meister Conrads mit der von Burgund hinweist, so kann dies von den Schularbeiten jedenfalls nicht gelten. Hier darf wohl das Näherliegende auch das Richtigere und Gegebenere sein — und dies ist Köln. Ich habe hier keinen Anlaß, auf die schlagenden Übereinstimmungen der Malereien des Fröndenberger Altares mit gleichzeitigen (etwa 1415—1420) Kölnischen einzugehen. Ein Vergleich jedoch der Fröndenberger und der Hildesheimer Malereien zeigt zur Evidenz, daß die Gemeinsamkeiten nicht durch gleiche Werkstattradition, wohl aber durch das Zurückgehen auf die gleiche Quelle erklärt werden können, wobei trotzdem etwas durchaus voneinander Scheidbares geworden ist. Zum Beleg der direkten Beziehungen der Hildesheimischen Schule zu der von Köln erwähne ich: den Kriegsknecht mit der Stumpfnase der Würfelnden auf der Kreuzigung der Lambertikirche und den der Keuzigung, Museum Köln (Aldenhoven, Tafel II, Nr. 3)[2]); die Maria und den Hohepriester der Darbringung im Tempel des Klarenaltares zu Köln (Aldenhoven, Tafel I, Nr. 3) und die gleichen Figuren des Nikolaikapellenaltares; die Maria Magdalena und den Reiter mit den drei Federn auf dem Hute der Kreuzigung der Lambertikirche mit der Kreuzigung, Köln, Museum (Aldenhoven, Tafel I, Nr. 9), den Christus der gleichen Tafeln; das Christuskind der hl. Sippe, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Aldenhoven, Tafel III, Nr. 3) und das Kind der Frau im Vordergrunde der Kreuztragung des Altares der Lambertikirche; den Josef hinter dem Vorhange des Gemäldes Utrecht, erzbischöfliches Museum (Aldenhoven, Tafel IV, Nr. 26) und den des Nikolaikapellenaltares (Abb. 2). Und hierzu kommt schließlich die Tafel (Nr. 7) der herzogl. Galerie zu Braunschweig. Es scheint mir kein Zweifel, daß wir in ihr die

(1) Abbildungen in „Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen", Stück I, Kreis Hamm, Tafel 12 und 13; Münster 1880, und in H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte, Heft 3, Tafel XVI und p. 136; Münster 1906.

(2) Scheibler-Aldenhoven, Geschichte der kölnischen Malerschule; Lübeck.

Digitized by Google

gleiche Hand wie bei den Gemälden des Nikolaikapellenaltares zu erblicken haben, möglich. Für meine Hinweise zur Kölner Schule spricht indirekt der Umstand, daß das Braunschweiger Altärchen dort als „kölnischer oder westfälischer Meister" bezeichnet ist[1]).

Es erübrigt sich ein Vergleich mit der hanseatischen Malerei. Er zeigt aufs deutlichste, daß der Versuch einer etappenmäßigen Verpflanzung der neuen Malweise von Frankreich nach Köln, von Köln nach Westfalen, von Westfalen nach Niedersachsen, von Niedersachsen nach dem eigentlichen Hansegebiet nicht haltbar ist. Ein der hanseatischen Kunst räumlich so nahestehendes Kunstgebiet wie das unsere, müßte dann doch Spuren einer Abwandlung des rheinisch-westfälischen Stiles zeigen, der dem hanseatischen ziemlich nahe kommen sollte. Daß dem nicht so ist, daß sich für das Gebiet um Hildesheim dagegen deutlich unmittelbare kölnische Einflüsse zeigen, müßte doch einen Fingerzeig geben. Man hat eben die Herleitung des hanseatischen Stiles, vornehmlich des Hamburgischen, nicht im Westen, sondern im Osten zu suchen. Back[2]) und Feigel[3]) erkennen sehr richtig den Zusammenhang der mittelrheinischen Kunst mit der von Prag. Wenn dies schon für den Mittelrhein gilt, mit wieviel mehr Recht für Hamburg! Vielfach hat man sich unbegreiflicherweise an der räumlichen Entfernung gestoßen und auf die im Westen neu erstandene und allüberall einwirkende Kunstblüte hingewiesen. Als ob die Prager Kunst um 1350—1410 nicht genau so italofranzösisch gewesen wäre, wie etwa die kölnische oder westfälische. Als Vermittler kommen in dieser Zeit im wesentlichen und allgemein gesagt aber nur die Kölner und die Prager Schule in Betracht. Sieht man von einer indigenen Entwicklung und wohl mit Recht ab, dann bleibt für Hamburg-Bremen wenigstens nur Prag als Anregerin. Ich kann auch hier nur andeuten. Aber hinweisen möchte ich doch auf die handgreiflichen Beziehungen des Christuskopfes der Karlsteiner Kreuzigung (Wien, Kunsthistorisches Museum)[4]) zu dem plastischen Christus[5]) des Grabower Altares und dem gemalten Gottvater[6]) ebenda, ebenso auf die Marien beider Gemälde, ferner auf die überaus nahen Beziehungen der Kriegsknechte des Kreuzigungsbildes im Emmauskloster zu Prag[7]) zu den Kriegsknechten der Kindermordszene des Grabower Altares[8]). Ich will hiermit natürlich keineswegs gesagt haben, daß Meister Bertram aus Prag stamme, wir wissen ja, daß er aus Minden kam. Nur soviel darf man aber wohl behaupten, daß er anstatt nach dem Westen nach dem Osten zur Erlernung des Handwerkes gewandert ist, wo genau soviel Anregungen seiner harrten wie dort.

Ich fasse mich bezüglich des Altares der Nikolaikapelle dahin zusammen, daß ich ihn in die Zeit um 1415—1420 verlege, in ihm ein Zeugnis der Hildesheimer Schule erblicke, das Vorhandensein einer solchen feststelle und in dieser unmittelbaren Kölner Einfluß erkenne.

(1) Vgl. Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im herzogl. Museum zu Braunschweig; Braunschweig 1910, p. 2.

(2) Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, p. 52 ff.; Frankfurt 1910.

(3) Feigel, Der Schottener Altar; Zeitschrift f. christliche Kunst, 1911, p. 69 ff., der die Beziehungen anerkennt, sie aber vom Mittelrhein ausgehen lassen möchte.

(4) Vgl. J. Neuwirth; Prag, Leipzig und Berlin 1901, Abb. 53.

(5) Lichtwark, a. a. O., p. 249.

(6) Lichtwark, a. a. O., p. 197.

(7) Neuwirth, a. a. O.. Abb. 57.

(8) Lichtwark, a. a. O., p. 233.

Digitized by Google

ZUR MAINZER PLASTIK DES 15. JAHRHUNDERTS

Von BURKHARD MEIER

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

„Mittelrheinische Kunst" ist ein Begriff, den erst die neueste Forschung wieder zu Ehren gebracht hat und dessen Berechtigung und Bedeutung immer wieder durch neue Funde erwiesen wird. Das Werk von Friedrich Back[1]) muß, wenn es auch ein zusammenfassender Abschluß der vorausgehenden Forschung ist, doch eher als ein Auftakt für eine neue Forschungsperiode angesehen werden. Seitdem ist durch Christian Rauch[2]) das Material wesentlich vermehrt und sind durch Wilhelm Pinder[3]) und durch Paul Clemen[4]) neue Beziehungen entdeckt und neue Probleme zur Diskussion gestellt. So hat sich jetzt Mainz als Vorort des mittelrheinischen Gebietes zwischen die beiden großen Kunstzentren des Rheins, Köln und Straßburg, geschoben, in deutlicher Selbständigkeit nach beiden Seiten hin und hat damit für das spätere Mittelalter eine Bedeutung wiedergewonnen, die ihm für das frühere Mittelalter nie bestritten worden ist.

Während die mittelrheinische Plastik früher einfach als ein Anhängsel der Kölner galt, hat sich allmählich herausgestellt, daß diese Ansicht für das 14. Jahrhundert nur in geringem Maße und für das 15. gar nicht zutrifft. Im 14. Jahrhundert ist gewiß Köln als Kunstmarkt von weit größerer Bedeutung gewesen als Mainz, dessen Einfluß sich auf die nähere Umgebung beschränkt, während Köln maßgebend für ganz Nordwestdeutschland war. Bis in die Nähe von Mainz reicht seine Einflußsphäre, denn man muß den Hochaltar der Liebfrauenkirche in Oberwesel[5]) genau so wie den von Marienstatt der Kölner Kunst zurechnen, da die Figürchen beider Altäre die Kenntnis der Apostel im Kölner Domchor verraten. Das ändert sich mit der Wende des Jahrhunderts. Der neue malerisch-weiche Stil, der die starre Blockform sprengt und in der Bildung der Gesichter und der nackten Körperteile von einem individualisierenden Naturalismus erfüllt ist, scheint recht eigentlich am Mittelrhein seinen Ursprung und seine Blüte gehabt zu haben. Eine Fülle ausgezeichneter und eigenartiger Werke entsteht, und weitreichende Beziehungen lassen jetzt erkennen, welche Bedeutung Mainz sich in kurzer Zeit erworben hat. In jüngster Zeit ist dies noch besonders deutlich geworden. V. C. Habicht[6]) machte auf die enge Verwandtschaft aufmerksam, die zwischen dem Grabmal Friedrichs von Saarwerden in Köln, Memorienportal in Mainz und Vorhallenfiguren am Münster zu Ulm besteht, und glaubte an ein Entstehen dieser Kunst in Köln; an anderer Stelle[7]) ging er den Beziehungen zwischen Mainz und Ulm weiter nach an der Hand von Ulmer Rathausfiguren, ohne allerdings hierin ganz überzeugen zu können. Inzwischen hatte Otto Isphording[8]) unabhängig von Habicht in klarer und überzeugender Weise die Herkunft des Saarwerdenmeisters nach Mainz verlegt; der mittelrheinischen Kunst hat er in dem Kapitel über das Saarwerdengrab, dem

(1) Mittelrheinische Kunst, 1910.
(2) Hessenkunst, 1910—1912.
(3) Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 1911.
(4) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1912, S. 327.
(5) Entgegen Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, 1910, S. 16.
(6) Ulmer Münsterplastik, Heidelberger Dissertation 1911.
(7) Zeitschrift für christliche Kunst 1912, Sp. 169.
(8) Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts, Bonner Dissertation 1912. Das Resultat von Clemen a. a. O., S. 328 infolge eines Druckfehlers irrtümlich ins Gegenteil verkehrt.

Digitized by Google

besten der auch sonst ausgezeichneten Arbeit wertvolle Dienste erwiesen. Wie vor ihm schon andere, nimmt auch Isphording an, daß das Entstehen dieses neuen Stiles in Mainz, dessen hauptsächlicher Vertreter eben der Meister des Saarwerdengrabes ist, einerseits durch burgundischen Einfluß, dem er nicht weiter nachgeht, andrerseits durch die Pflege der Tonplastik zu erklären sei.

Friedrich Back war mehr daran gelegen, eine Entwicklung in großen Zügen zu geben, als Persönlichkeiten herauszusondern und mehrere Werke um einzelne Meister zu gruppieren, ganz mit Recht, denn in den meisten Fällen würde es bei der Lückenhaftigkeit des stark dezimierten Materials ein vergebliches Beginnen sein, und für eine erste Zusammenstellung ist es auch weniger wichtig. Immerhin, überflüssig ist es nicht, und wo man es kann, soll man's nicht lassen. Auch Isphording hätte meiner Ansicht nach weniger vorsichtig zu sein brauchen; absichtlich schreibt er seinem Meister keines der Werke, die er mit ihm in Zusammenhang bringt, als eigenhändig zu, selbst bei den Ulmer Figuren, die Dehio und Habicht für Werke seiner Hand erklären, ist er ebenso wie Clemen skeptisch.

Alleinstehende Werke gewinnen erhöhtes Interesse, wenn sie Geschwister finden; erst in Vergleich mit diesen lernt man sie dann richtig kennen.

Den Meistern der Stein- und der Tonplastik, die man am Mittelrhein mit mehreren Werken nachweisen kann, soll hier ein Meister der Holzplastik zur Seite treten, der durch Qualität und Eigenartigkeit seiner Werke entschieden das Bild der mittelrheinischen Plastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch reicher und vielseitiger macht. Das rechtfertigt einigermaßen, hier von ihm zu sprechen, denn sein Oeuvre ist nur klein und bietet auch keine Überraschungen, alle drei Werke sind bereits publiziert. Das erste, eine Pietà, befindet sich im Landesmuseum zu Münster i. W.[1]), das zweite, ebenfalls eine Pietà, ist im Besitz der städtischen Galerie zu Frankfurt a. M.[2]), das dritte, eine Muttergottes, steht als verehrtes Gnadenbild noch in der Augustiner(Seminar-)kirche in Mainz[3]). Die beiden zuerst genannten Stücke wurden erst kürzlich von mir zusammengestellt[4]) und damals für westfälisch erklärt, vor allem auf Grund der Provenienz, denn die Münstersche Gruppe wurde direkt aus der evangelischen Kirche in Unna erworben[5]), während die Frankfurter aus dem Kunsthandel stammt. Ich erklärte, daß mit Kölnischer Kunst kein Zusammenhang bestände, aber ich bin im Zweifel, ob man die Mainzische Herkunft sogleich hätte sehen müssen; die Leidenschaftlichkeit, die diese beiden Werke beseelte, schien wenig mit dem weichen, zarten Stil der bekannten mittelrheinischen Sachen gemein zu haben. Nachdem ich jetzt das dritte, oben genannte Stück habe in Augenschein nehmen und an besseren Abbildungen, als sie Back zu Gebote standen, studieren können, beeile ich mich, einer Berichtigung von anderer Seite zuvorzukommen[6]). Zwar steht auch die Muttergottes der Augustinerkirche nicht mehr am alten Ort; sie wurde dorthin aus der abgerissenen Liebfrauenkirche gebracht. Mithin ist sie sicher mainzisch, und damit gewinnt auch die angebliche Herkunft des Frankfurter Werkes aus Boppard größere Wahrscheinlichkeit. Unter den westfälischen Skulpturen der Zeit findet sich außerdem nichts Vergleichbares.

(1) Zuerst publiziert von Brüning, „Westfalen" II.
(2) Lübbecke in „Hessenkunst" 1912, hier als kölnisch bezeichnet.
(3) Back, a. a. O., Tafel XXXII.
(4) „Westfalen" IV, H. 2.
(5) Ist allerdings nie dort erwähnt worden.
(6) Die Photos der Mainzer Figur verdanke ich der großen Liebenswürdigkeit des Herrn Domkapitular Dr. Bendix in Mainz.

Digitized by Google

Ich will hier nicht alles wiederholen, was ich über die Zusammengehörigkeit der beiden Pietàs gesagt habe, zumal die Richtigkeit mir vielfach mündlich bestätigt ist, und auch für die Würdigung ihrer künstlerischen Qualitäten muß ich auf die angeführten Schriften verweisen. Auf eines aber möchte ich noch einmal aufmerksam machen, auf die Komposition der Münsterschen Pietà; sie ist bisher ganz ohne Parallelen und ohne jeden Zusammenhang mit dem damals allgemein üblichen Typus. Sich von ihm so zu emanzipieren, dazu gehörte ein außerordentliches Maß von Individualität und Erfindungsgeist. Erst der Spätrenaissance gelang es wieder, die Pietà ähnlich geschlossen in einem Dreieck aufzubauen. Es war dem Meister nur ein Versuch, den er in der späteren Pietà nicht wiederholte. Sie nähert sich dem normalen Schema, bietet aber ebenfalls Unerhörtes in der Darstellung des nackten Leichnams. Bei soviel Leidenschaftlichkeit wirkt die heitere Gelassenheit der Muttergottes doppelt erstaunlich; alle Härten und Übertreibungen haben hier einfacher Natürlichkeit weichen müssen. Köstlich in seiner Ungezwungenheit wirkt das Kind, das mit beiden Händen eine Taube hält und ihr lachend den Zeigefinger in den Schnabel steckt. Dieses Genremotiv ist nicht neu, es findet sich schon an der aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Madonna in St. Johann Baptist zu Köln und wird wie alle ähnlichen Motive französischen Ursprungs sein; aber die Lebhaftigkeit, mit der es hier angewandt wird, ist auf Rechnung unseres Meisters zu setzen. Die Muttergottes, die in der Ausgeglichenheit der Proportionen über die Pietàs hinausgewachsen ist, besitzt nicht mehr die alte Fassung, die jene so köstlich erscheinen läßt; sie ist in der üblichen unerfreulichen Weise ganz neu bemalt, und das nackte Kind hat sich sogar das Anlegen einer stillosen Windel gefallen lassen müssen[1]). Der Vergleich ist somit erschwert. Vielleicht muß überhaupt erst Autopsie und eingehende Vertiefung in das Wesen dieses Meisters hinzutreten, um die Zuweisung dieses dritten Werkes glaubhaft zu machen. Die bequemen Vergleichsmittel, die bei den Pietàs zur Hand sind, wie die eigentümliche Bildung der durch die tiefen Wundmale formlos gewordenen Füße und der mit Schädeln und Knochen gespickten Felsen, wie die Art der Farbengebung (die Bemalung des Felsens, die völlige Vergoldung der Haare und des Mantels der Maria) fehlen hier. Und der Meister hat die Fähigkeit besessen, die ganz andere Aufgabe in anderem Geiste zu lösen. Immerhin bleiben noch Details genug, an denen der Beweis sich demonstrieren läßt.

Zuerst der Kopf Marias; er ist auch bei der Muttergottes in Mainz derselbe geblieben, fast viereckig, breit und starkknochig mit einem geraden, scharfen Nasenrücken und mit durch schwere Lider fast geschlossenen Augen. Der Ausdruck des Gesichtes ist wie bei den beiden anderen noch etwas gotisch gezwungen und doch ist das Lächeln hier wie der Schmerz dort ganz überzeugend. Die Linien der Augenbrauen und des Mundes sind hier zum Lächeln weich geschwungen, dort fast geradlinig herbe, zu den Grübchen unter der Lippe und auf dem Kinn treten Wangengrübchen, die den Liebreiz des Gesichtes noch erhöhen. Der Mantel läßt im Gegensatz zu den Pietàs den Kopf frei, so daß die Haare frei sich entwickeln können; ihre stark gewellte und gedrehte Form ist dieselbe wie bei der Münsterschen Pietá, soweit bei dieser die Haare unter dem Mantel hervorkommen. Die Köpfe des Kindes und der Toten zu vergleichen, ist natürlich eine gewagte Sache, aber trotzdem glaubt man in dem durch Jahre und Leiden entstellten Gesicht des Leichnams die Züge des lachenden Kindes von einst wieder zu erkennen; der

(1) Die Angaben über die ursprüngliche Bemalung passen gut zu den anderen Werken. Back, Anmerkung 81.

Digitized by Google

Bart zeigt eine ähnliche Bildung wie die Haare des Kindes, zahlreiche kurze, in die Höhe starrende Locken.

Die Hände sind allesamt identisch: steif, plump und leblos; sie haben den Meister nicht im mindesten interessiert. Von der Kleidung läßt sich die Brustpartie vergleichen; der Rock liegt glatt und straff auf und läßt geradlinig abschließend den kräftig gebauten Hals und (bei der Münsterschen Gruppe ersichtlich) auch den oberen Teil der Schultern frei. Dann die unteren Partien des Mantels: die Falten liegen da am Boden wie hingeschleudert, schwer, stark gerundet und in energischen Kurven. Besonders einleuchtend ist es, bei der Münsterschen Pietà und der Mainzer Madonna zu vergleichen, wie die Falten vom rechten bzw. linken Knie herabgehen; strahlenförmig allmählich sich verbreiternd gehen vier Faltenrücken vom Knie aus und zwischen ihnen liegen Täler mit fast flachem Boden; die Frontfalte wird, bevor sie sich auf den Boden legen will, seitlich von einem scharfen Einschnitt durchkreuzt.

Der Frankfurter Gruppe fehlt der Sockel ganz, die Mainzer hat wenigstens noch Reste davon, die erkennen lassen, daß ihr Grundriß genau wie in Münster ein gepreßtes Sechseck ist, dessen Frontseiten nach innen geschweift sind. Da eine handgreifliche Untersuchung der Mainzer Figur nicht möglich war, so ließ sich nicht feststellen, ob sie auch so zahlreiche Anstückungen aufzuweisen hat, wie die beiden Vesperbilder. Jedenfalls bei diesen hat der Schnitzer mit größerer Freiheit als es sonst bei mittelalterlichen Schnitzwerken üblich ist, die Grenzen des Blockes überschritten und bald hier, bald dort kleinere und größere Stücke angesetzt. Die Steinplastik der Zeit sucht ebenfalls, wenn auch mit anderen Mitteln, sich von der Blockform loszumachen.

Wichtig ist es, auf den Größenunterschied hinzuweisen: die Frankfurter Pietà ist klein, fast zierlich (85 cm hoch), die Münstersche mittelgroß, ziemlich schwer wirkend (105 cm, ohne Sockel), die Mainzer Madonna ist schlank (128 cm). Aber auch die Unterschiede innerlicher Art sollen nicht verschwiegen werden. Sie sind derart, daß man mehrere Jahre oder gar Jahrzehnte zwischen die Entstehungszeiten der einzelnen Stücke legen muß. Eine starke Entwicklung paßt ganz gut zu dem Bilde, das wir uns von diesem Meister zu machen haben. Die Münstersche Gruppe mutet an wie ein Jugendwerk, von stürmischer Originalität, aber noch unsicher in den Proportionen und den Details, die Mainzer wie ein ausgeglichenes Werk der Reife. Wir müssen uns viele verschollene Werke hinzudenken, welche die Lücken in der Entwicklungsreihe füllen würden. Skeptiker, die daran zweifeln, daß eine Hand hier gearbeitet hat, werden jedenfalls eine starke Verwandtschaft zugeben müssen. Und damit wäre wenigstens der ursprüngliche Zweck dieser Zeilen, den mittelrheinischen Charakter der Münsterschen Pietà zu beweisen, erfüllt.

Läßt man meine Zusammenstellung gelten, so wird man auch zugeben, daß die mittelrheinische Kunst um einen höchst eigenartigen und bedeutenden Meister bereichert ist. Es wird dies erst recht deutlich, wenn man etwa die Pietà, die aus Boppard stammen soll, mit einer absolut gleichzeitigen vergleicht, die sich noch in der Karmeliterkirche zu Boppard befindet[1]). An sich ein tüchtiges Werk von reicher und sorgfältig durchgearbeiteter Gewandung und von schöner Beseelung, wirkt es im Vergleich mit der Frankfurter Pietà, die ja auch aus Boppard stammen soll, recht hausbacken. Sie ist eine echt mittelrheinische Arbeit mit allen Vorzügen dieser Schule, aber es fehlt ihr der große Wurf, die starke persönliche Note, welche die

(1) Zuerst von Stephan Beißel in der Zeitschrift für christl. Kunst, XIII., S. 17 publiziert, aber bildlich wie textlich ungenügend; neu gefaßt.

Digitized by Google

Werke unseres Meisters auszeichnet und verbindet. Aber ihnen sehr nahe steht diese Bopparder Gruppe immerhin; das zeigt ein Vergleich ihrer Gewandanordnung mit der Mainzer Muttergottes, sie stimmt, Übertreibungen und die allgemein trockene Behandlung abgerechnet und soweit man den Vergleich auf die untere Partie beschränkt, in auffallender Weise mit ihr überein. Der Sockel hat den polygonalen Grundriß, wie er sich vollständig bei der Münsterschen Gruppe erhalten hat, aber die Seiten sind nicht gekurvt, die Profile handwerksmäßig und die Proportionen unerfreulich. Den Rosettenschmuck hat auch die bekannte und vielgerühmte Pietà der Sammlung Roettgen, die kürzlich in das Bonner Provinzialmuseum gekommen ist[1]). Sie wird ja jetzt allgemein als mittelrheinisch angesprochen und zeigt denn auch mit den hier zusammengestellten Arbeiten mancherlei Beziehungen, doch kann sie sich nicht entfernt mit den Vesperbildern in Frankfurt und Münster messen, so sehr sie auch in der Tendenz zu einer ins Krasse und Grausige gesteigerten Wirkung ihnen nahekommt.

Schließlich gibt es noch zwei Werke in der Sammlung Schnütgen, bei denen bereits F. Witte die Herkunft vom „oberen Niederrhein" vermutet hat. Diese wird ein Vergleich mit unseren Werken nur bestätigen. Die Köpfe der beiden Frauen auf der Beweinung[2]) in ihrer viereckigen Bildung und den etwas verquollenen Augen sind besonders der Maria der Frankfurter Pietà sehr verwandt, und eine Pietà[3]) hat unter anderem das Adlerornament auf den Gewandsäumen, welches die Roettgen-Madonna auszeichnet.

Ob diese Arbeiten in Mainz oder Boppard hergestellt wurden, — diese Frage ist hier von nebensächlichem Interesse und kann die eindringliche Deutlichkeit ihres einheitlichen Charakters nicht berühren. Die Pietà der Karmeliterkirche mag ja in Boppard entstanden sein, unser Meister dagegen wird in Mainz selbst gelernt und gelebt haben. Sein Lehrmeister kann, ob direkt oder indirekt, der Schöpfer des Grabmales für Konrad von Daun (gest. 1434) gewesen sein. In diese große Zeit der Mainzer Plastik gehört er, an ihr hat er Teil. Durch die Bildung des Gewandes rückt besonders die Muttergottes ganz in die Nähe dieses stolzesten aller Grabdenkmäler in Mainz, zu gleicher Zeit muß sie entstanden sein. Die erste Phase des weichen Stiles ist hier bereits überwunden und in der Neigung, den schönen Fluß der Falten zu unterbrechen, spürt man schon das Herannahen des sogenannten „eckigen" Stiles. Schwer und bedächtig beginnen die Falten, sich auf den Boden zu legen, aber plötzlich besinnen sie sich anders und jagen in entgegengesetzter Richtung ihrem Ende zu. Das sind Eigentümlichkeiten, die beim Daun noch über die Bedingungen des Zeitstiles hinaus individuell erscheinen und dann von den Werken, die in seiner Nähe entstanden, übernommen wurden. Die Stilstufe, die der Saarwerdenmeister vertritt, liegt vor unseren Arbeiten und die berühmten Figürchen des Memorienportales sind ihnen gegenüber noch befangen in Haltung und Ausdruck. Näher stehen ihnen durch ihre Verwandtschaft mit dem Daun die Gestalten der Kreuzschleppung aus Lorch in der Sammlung Figdor. Diese wird jetzt um 1404 datiert, da in diesem Jahre der wahrscheinlich zugehörige Altar gestiftet wurde, aber ich glaube, man wird sie erheblich später ansetzen müssen, eben wegen der Beziehungen zu Daun. Man vergleiche etwa das Gesicht des einen Kriegsmannes[4]) mit dem des Daun und man wird dieselbe Bildung des Gesichtes er-

(1) Abgebildet bei Lübbecke, a. a. O., Tafel 37.

(2) Publikation der Sammlung Schnütgen, Tafel 38_1.

(3) Ebenda, Tafel 39_3.

(4) Back, a. a. O., Tafel XXI, links.

Digitized by Google

kennen und besonders die aus der Stirn gekämmten kurzen, aber breit ansetzenden Locken wiederfinden. Dann hat der kniend betende Krieger[1]) die gleiche pathetische Haltung wie der Erzbischof. Und nicht zuletzt geht die Faltenbildung schon über das hinaus, was der Stein des Johann von Nassau (gest. 1419) bietet und nähert sich dem oben geschilderten Charakter. Die andere großartige Schöpfung dieses Tonplastikers, die Beweinung in Limburg, geht der Kreuzschleppung vorauf; die Falten am Boden sind weicher und brechen noch nicht so kurz ab und die Bärte sind noch dieselben, die der Meister des Saarwerdengrabes verwendet; diese Gruppe muß um 1415 entstanden sein und die Kreuzschleppung entsprechend später.

Jedenfalls haben wir durch die Beziehungen zum Denkmal des Daun, das allgemein um 1434 datiert wird, für unsere Holzbildwerke einen festen Anhaltspunkt gewonnen und dürfen sagen, daß unser Meister in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts bereits ein reifer Künstler gewesen ist.

Weil zwei seiner Werke außerhalb des engeren mittelrheinischen Gebietes gefunden wurden, in Boppard und Unna, beides Orte, die im 14. Jahrhundert noch zum Machtbereich der kölnischen Plastik gehörten, darf man vielleicht darauf schließen, daß unser Meister verdienten Ruf besessen hat; eher aber noch kann man dies als einen neuen Beweis für die Bedeutung der Mainzer Kunst nach außen hin ansehen. Das Sinken des kölnischen Einflusses, das notwendig daraus folgert, paßt ganz zu dem Bilde, das uns Isphording von der kölnischen Plastik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gezeichnet hat.

Eine Beobachtung zu der ungewöhnlichen kompositionellen Idee der münsterischen Pietà, die ich erst kürzlich machte, scheint mir wichtig genug, hier erwähnt zu werden. Das Mittelstück des Rogerschen Marienaltars in Berlin (oder besser die Beweinung in der Sakristei des Domes zu Granada) zeigt eine Komposition, mit der unser Schnitzwerk in allen wesentlichen Stücken übereinstimmt. Maria kniet auf dem rechten Knie, mit dem hochgestellten linken Knie stützt sie den Leichnam, der in starrer Diagonale ihren Körper überschneidet; mit beiden Armen umpreßt sie den Leib des Toten, dessen rechter Arm (im Gegensatz zu späteren Beweinungsdarstellungen Rogers) mit umklammert wird, während der linke Arm senkrecht herabhängt. Der Schnitzer hat das alles ebenso, jedoch fehlt bei ihm der Zug, daß Maria ihre Lippen auf die des Sohnes pressen will, und er hat ihre Gestalt ins Profil gedreht, um mit möglichst geringer Tiefe eine reliefmäßige Gruppe zu erzielen. — Die Identität der kompositionellen Idee ist zweifellos; es folgt daraus natürlich nicht, daß Roger hier das Vorbild gewesen ist, sondern man hat es als ein neues und sehr greifbares Argument für die Ansicht zu betrachten, daß die burgundische Kunst die Quelle gewesen ist, aus der speziell die mittelrheinischen Meister geschöpft haben. Noch F. Winckler neuerdings bespricht den engen Zusammenhang, den der Meister von Flémalle und durch ihn Roger mit der burgundisch-französischen Kunst hat. Wenn man Roger nicht als Erfinder dieser neuen Beweinungskomposition gelten läßt, tut man besser, ein gemeinsames burgundisches Vorbild anzunehmen, wodurch man der Gefahr entgeht, eine doch recht unwahrscheinliche direkte Beziehung zwischen ihm und dem mittelrheinischen Schnitzmeister zu konstruieren. Allerdings kann ich der Versuchung nicht widerstehen, den Altar in Granada, der allgemein jetzt als Rogers frühestes Werk, vor 1431 entstanden, gilt, als weitere Stütze für meine Behauptung zu verwenden, daß mein Bildschnitzer in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts ein reifer Künstler gewesen sei.

(1) Back, a. a. O., Tafel XXIII.

Digitized by Google

RAUMDARSTELLUNG UND ARCHITEKTUR-WIEDERGABE BEI DONATELLO

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln

Von PAUL ZUCKER

Wenn man die Entwicklungslinie der allmählich fortschreitenden Fähigkeit, optische Erlebnisse wiederzugeben, verfolgt, so heben sich ohne weiteres einzelne Künstlerindividualitäten heraus, welche in unverhältnismäßig hohem Grade diese Entwicklung gleichsam vorwärts geschnellt haben. In der Malerei denkt man zunächst an die Tat Masaccios — in der plastischen Kunst nimmt Donatello, wie mir scheint, den entsprechenden Rang ein.

Die Stellung Donatellos in der Plastik des Quattrocento ist eine so überragende, wie kaum je sie ein einzelner Künstler seinen Fachgenossen gegenüber eingenommen hat. Die Parallele Michelangelo-Donatello ist oft genug gezogen worden — ausgehend von der Verwandtschaft und den Zusammenhängen in den einzelnen Werken beider, bis zu ihrer schöpferischen Bedeutung für die Kunst der Folgezeit. Man kann wohl sagen, daß alle wesentlichen Eigentümlichkeiten der Plastik bis zum beginnenden Barock schon in Donatellos Werk beschlossen waren. Donatellos Stellung als Architekt, Dekorator und Bildhauer[1]), ist so eigentümlich, daß man beständig an diese dreifache Schaffensmöglichkeit denken muß, um dem Einzelwerk gerecht zu werden. Seine Reliefs speziell scheinen nun direkt einen neuen Stil zu bringen, bzw. die Bedingungen dieser Kunstgattung aufs neue streng zu formulieren. Für das Problem: die Darstellung des Raumes im Relief, findet er die Lösung[2]).

Den Versuch einer einheitlichen Raumdarstellung finden wir schon im ersten Relief Donatellos: „*St. Georg mit dem Drachen*" *(Florenz, Or San Michele)*, eine Art Predellendarstellung am Sockel der Nische des hl. Georg. Es ist bereits charakteristisch durch die bewußte Verwendung des „rilievo schiacciato" in den raumandeutenden Seitenkulissen. Zwar ist die ganze Tafel in sehr zartem Relief gehalten, doch ist immer noch ein Kontrast in der Körperlichkeit zwischen den Figuren: Drache, Pferd, St. Georg, Königstochter einerseits, und den Raumkomponenten: Drachenhöhle links, Palast rechts andererseits. Der Palast besteht aus vier etwas über mannshohen säulengetragenen Arkaden, in sehr schräger Aufsicht gesehen. Der Gesamtraum wirkt vollständig umschließend als Rahmen, ohne in aufdringlich engem Verhältnis zu den Figuren zu stehen. Die Perspektive ist trotz der sehr frühen Zeit, kurz nach 1420, nahezu vollkommen.

Der Taufbrunnen in Siena enthält Donatellos[3]) „*Tanz der Salome*" *(Siena, S. Giovanni)* [vergl. Abb. 1]. Ganz und gar kennzeichnend für seinen „ersten" Relief-

1) Vergl. über diesen Punkt besonders in:
W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1910. Kap. II: „Donatello als Architekt und Dekorator", worin Donatellos architektonische Fähigkeiten gegenüber Michelozzo besonders hervorgehoben werden. Über ältere Donatelloliteratur siehe bei Milanesi, Catalogo delle opere di Donatello e Bibliographia. Firenze 1887.

2) Vgl. hierüber einzelne Ausführungen in der mehr aphoristischen Studie: S. Fechheimer, Donatello und die Reliefkunst. Straßburg 1904 und Schottmüller, Donatello, München 1904, p. 15 ff. „Die Darstellung des Raumes im Relief." Über die Reliefs ferner bei W. Pastor, Donatello, eine evolutionistische Untersuchung auf künstlerischem Gebiet. Gießen 1892, p. 55 ff.

3) Auch an diesem Werke soll Michelozzo mit beteiligt sein — ohne auf den Anteil der einzelnen Künstler einzugehen, verweise ich auf Bode, Florentiner Bildhauer, p. 17 und vor allem auf den Aufsatz: H. v. Geymüller, „Die architektonische Entwickelung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello." Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. 1894, p. 247 ff.

Digitized by Google

stil[1]). Während im „*St. Georgsrelief*" nur zwei Tiefenschichten vorhanden waren — kurz als Figurenschicht und als Hintergrundschicht zu bezeichnen — gibt es hier schon deren sieben:

Schicht 1: Knappe, Salome, Figur neben der Salome, der Enteilende.
Schicht 2: Zweiter Putto, Herodes, die zwei Figuren hinter dem Tische.
Schicht 3: die erste Mauer mit den dreieinhalb offenen Bogenöffnungen, parallel zur Bildfläche.
Schicht 4: drei dahinter befindliche Figuren.
Schicht 5: die zweite parallele Mauer mit zwei offenen Arkaden.
Schicht 6: die letzten fünf Personen links, rechts in dieser Schicht der figurenfreie Durchblick auf die Treppe.
Schicht 7: der Abschluß, die letzte Parallelwand, ihre Struktur ist nicht mehr plastisch, sondern nur noch zeichnerisch gegeben.

Der Fortschritt gegen das „*Relief des hl. Georg*" (über die Datierung des „*Georgreliefs*" bestehen Uneinigkeiten, sollte es selbst, was ich für durchaus unwahrscheinlich halte, ein Jahr nach dem „*Sieneser Relief*" entstanden sein, so bleibt dennoch unsere stilkritische Wertung bestehen!) ist bedeutend; er liegt natürlich nicht in der einfachen zahlenmäßigen Vermehrung der Schichten, sondern in der dadurch erreichten plastischen Gebundenheit und Einheitlichkeit der Raumwiedergabe. Die vordere ideelle Grenzfläche[2]), d. h. die Schicht, welche nach vorn zu einheitlich und vollkommen die Darstellung abschließt, ist hier wie im „*Georgsrelief*" vollständig gewahrt. Die Architektur ist hier in einem unvergleichlich höherem Sinne als bei Ghiberti zum Mitschaffen und zur Klarlegung der räumlichen Verhältnisse benutzt, sie hat alles Kulissenhafte verloren. Es sind lauter parallele Bogenöffnungen, welche eben die Durchblicke ermöglichen, durchbrochene Wände. Einzelne Details, eingestellte Pilaster zeigen Renaissanceformen. Rechts im Hintergrunde eine einzige Stellung von zwei Pilastern, deren Achse senkrecht zur Bildfläche geht, alle anderen Bauteile stehen parallel zur Bildfläche.

Darin, daß die wiedergegebenen realen Architekturteile im Raume ebenso liegen wie die aus künstlerischen Rücksichten gefügten ideellen Anordnungen der Handlung, scheint mir das wesentliche Novum dieser Schöpfung zu liegen. Die entwickelungsgeschichtliche Wichtigkeit dieser Tatsache ist unmöglich zu überschätzen.

Trotzdem ist die Perspektive naturalistisch und richtig durchgeführt (mit Ausnahme der Tischfläche und des Fußbodens, welche zu sehr anzusteigen scheinen), bloß gibt es eben äußerst wenige Perspektiveleiter. Beispiele dafür sind: die vier Steinklötze in den ersten Arkadenpfeilern, die Treppenstufen rechts im Hintergrunde, einzelne Wandfugen[3]).

1) Den bei Besprechung dieses Werkes geäußerten Ansichten Fechheimers (op. cit. p. 31ff.) möchte ich in Beziehung auf die Architekturdarstellungen durchaus widersprechen. Sätze, wie: „Nur in der dargestellten Architektur, nicht in der wirklichen, gibt es „geöffnete" Räume; dafür sind diese nur linear und unterliegen ganz anderen Bildgesetzen" und ähnliche von „linearen Räumen" lassen sich wohl nicht verteidigen.

2) Vergl. A. Hildebrand, „Das Problem der Form in der bildenden Kunst." Straßburg 1893. Kap. IV und Kap. V, ebendort.

3) Die Einteilung in vier Pläne, welche Fechheimer und Bertaux anwenden, erscheint mir ungenügend. Auch Bertaux bemerkt aber: „Jacopo (della Quercia) et Ghiberti massent des groupes devant un décor, — Donatello fait des personnages et de l'architecture un tout „indissoluble". Auf die bedeutende raumbildende Wirkung der freigelassenen „Löcher" machen Schottmüller, A. G. Meyer, Donatello, Bielefeld-Leipzig 1903 und Schmarsow, Donatello, Breslau 1886 aufmerksam.

Digitized by Google

Im Gegensatz hierzu finden wir in dem anderen Relief Donatellos, welches den „*Tanz der Salome*" *(Lille, Musée Wicar)* wiedergibt, eine große Anzahl von Linien, welche die Bildtiefe andeuten. Das beherrschende Motiv ist eine von vorn-rechts-unten nach hinten-links-oben laufende Treppe mit Geländer — eine richtige Raumdiagonale. Durch diese Diagonale allein wird schon eine Zerlegung des Raumes in einzelne Schichten, wie beim vorigen Werk, unmöglich gemacht; es gibt nur graduelle Abstufungen der Erhabenheit. Links hinter dem tafelnden Herodes eine von drei ionischen Säulen getragene Vorhalle mit schön durchgebildetem Gesims, dahinter, schon im allerflachsten Relief — eine quer über das ganze Bild durchlaufende Reihe schwerer Arkaden mit reichen Archivolten, auf massiven Pilastern ruhend. Über diese Arkadenreihe führt die vorhin erwähnte Treppe. Diese Arkadenreihe, welche parallel der Bildtafel läuft, ist die erste gemeinsame Schichtungsfläche, welche die ganze Bildtafel räumlich bindet, indem sie die vor ihr liegende Tiefenentwickelung auf ein bestimmtes Grenzmaß reduziert. Im Gegensatz zum „*Sieneser Salomerelief*", wo zu dieser „Tiefenbindung', vier Schichten benötigt wurden, sind es hier nur zwei, und auf die zweite, welche die Tafel nach hinten zu abschließt und demgemäß fast nur als Zeichnung erscheint, haben wir einen Durchblick durch die Arkaden hindurch und über sie hinweg. Dargestellt ist ein zweistöckiger Palast mit mächtigen Bogenstellungen. Hier, ebenso wie in der *Sieneser Tafel*, dienen gerade die Bogenstellungen zur Verdeutlichung der perspektivischen Maße, durch das allmähliche Abnehmen der Höhe und Achsbreite. Die „lichte Weiträumigkeit" der Architektur wirkt überzeugend. Der Fortschritt gegen das *Sieneserrelief* ist bedeutend. Das raumandeutende Gerüst ist nicht mehr so unmittelbar sichtbar — eine größere Raumwirkung wird mit Beschränkung auf wenige räumliche „Fixschichten" (man verzeihe diese Analogiewortbildung, ausgehend vom „Fixpunkt" — sie scheint mir am besten die wesentliche Funktion dieser Teile des Reliefs anzugeben) erreicht. Nur um an einem Beispiel der Behandlung des gleichen Themas die Entwickelung Donatellos klar zu machen, ist das *Liller* Relief im Anschluß an das *Sieneser* besprochen — nicht zu vergessen ist, daß es in die Zeit nach dem römischen Aufenthalt Donatellos fällt[1]). Daher rühren auch die starken formalen Anlehnungen an die Antike im Gegensatz zu den viel einfacheren und unbestimmteren Formen der *Sieneser* Tafel. Eine Fülle echter Renaissanceornamentik tritt uns entgegen und was die Gebäude selbst anbelangt, so ist es vielleicht nicht ungerechtfertigt, in dem Palaste des Hintergrundes Erinnerungen an römische Fassadensysteme zu suchen.

Doch kehren wir wieder zu Werken zurück, welche sich zeitlich an das *Sieneser Relief* anschließen. Das ist zunächst das Marmorrelief der „*Geißelung Christi*" *(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)*. Es schließt sich stilistisch eng an die *Sieneser Tafel* an. Eine vierfache Schichtung läßt sich wieder erkennen:

1. Schicht: Die Hauptgruppe: zwei Knechte und Christus.
2. Schicht: Zwei Zuschauer.
3. Schicht: Die teilweise geschlossene Vorderfläche der Arkaden.
4. Schicht: Die hintere Abschlußwand der Arkaden, zugleich der Bildgrund.

Zwei einfache Arkadenbogen sind ganz sichtbar und zwei an den Seiten zur Hälfte. Christus selbst steht vor dem Mittelpfeiler, die Knechte gerade unter je einem Bogen. Der linke äußere Halbbogen rahmt die Zuschauer, der rechte läßt einen Blick nach hinten in die Tiefe frei, darin zugleich die einzige Linie, welche senkrecht zur Bild-

1) Bode, Florentiner Bildhauer usw. setzt es um 1433 p. 21.

Digitized by Google

tafel eine Tiefenentwickelung andeutet. Im übrigen ist das ganze Relief genau so streng schichtenmäßig räumlich gegliedert, wie die *Sieneser Tafel.*

In die gleiche Epoche gehört auch die *„Madonna" (Berlin, Dr. Weißbach)* und das bemalte *„Stuckrelief der Madonna" (London, South Kensington-Museum).* Beide Werke sind Wiederholungen, nur dadurch unterschieden, daß in London für zwei anbetende Engel zwei Heilige in der gleichen Stellung eingesetzt sind. Die Raumschichten lassen sich wieder unterscheiden, es sind diesmal drei. (Auf eine nähere Unterscheidung der einzelnen Schichten brauchen wir von jetzt ab wohl nicht mehr einzugehen.) Die Madonna sitzt in einer tonnengewölbten Nische, deren Tiefenwirkung überzeugend ist. Wesentlich ist, daß auch hier die Vorderwand und Rückseite der Nischenreihe (denn es ist eine Reihe, von der die mittelste mit der Madonna ganz, die Öffnungen rechts und links davon teilweise sichtbar sind), parallel zur Bildfläche sind, also wieder ganz genau die uns bisher bekannte Anordnung. Durch Überschneidungen mit den Figuren wird die Raumillusion wesentlich erhöht.

In dieser Zeit zu erwähnen — als Symptom desselben Systems räumlicher Andeutung — wäre ferner die ja sonst architekturenfreie *„Madonna Pazzi" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum),* welche durch ein Fenster, dessen Rahmenwerk perspektivisch wiedergegeben ist, ihre Tiefenstellung zugewiesen bekommt. Auch der außergewöhnlich tiefliegende Horizont trägt zur Tiefenwirkung bei.

Wir kommen jetzt, da die *„Salome von Lille"* schon oben besprochen ist, zu Donatellos nachrömischer Zeit um 1435. Da müssen wir ganz kurz das bekannte *„Tabernakel mit der Verkündigung" (Florenz, St. Croce)* [vergl. Abb. 2] erwähnen. Das Relief stellt keine Architektur dar, gehört daher eigentlich nicht in den Rahmen dieser Betrachtung. Wenn wir es trotzdem erwähnen, so geschieht es, um an Hand der dekorativen Ausgestaltung dieses Werkes zu beweisen, wie groß Donatellos rein architektonische Befähigung und wie weit seine Ornamentik gediehen war. Zwei seitliche Pilaster mit reich ausgestatteten Kapitellen und figürlicher Ornamentik rahmen die Darstellung seitlich ein, darüber ein äußerst prunkvolles und reich dekoriertes Gesims. Eierstäbe, Zahnschnitt, Rosetten, Festons, Kannellierungen, Palmettenfriese und Lorbeerornamente wechseln ab. Donatellos künstlerischer Takt verhindert jedoch jede Überladung. Die Konsolen, auf welchen das ganze Werk ruht, erscheinen kräftig genug, den Aufbau zu tragen. Innerhalb dieses Rahmens kniet der Engel vor Maria, welche sich in einer wundervollen Linie von höchster seelischer Ausdrucksfähigkeit ihm entgegenneigt. Es sind fast Vollfiguren. Als Hintergrund dient eine Vierfüllungstür, die trotz ihrer reichen Ornamentik doch den Aufbau beruhigt und klärt. Aufs feinste ist die Erhabenheit der Ornamente der Tür gegen die Ornamentik des architektonischen Rahmens abgestuft. Man unterscheidet schon durch diese Verschiedenheit der Skulpierung Rahmen und gerahmte Darstellung. Vor der Tür rechts ist noch eine Art Betstuhl sichtbar, dessen gebogene Seitenlehne die Kurve der Jungfrau durch ihre Parallelität noch mehr beschwingt. Immer wieder muß auf die feine, nur durch formale Mittel erreichte Unterscheidung zwischen Objekt der Darstellung und Einfassungsarchitektur, zwischen Bild und Außenwelt hingewiesen werden. Wie hätte Donatello es sonst wagen können, neben den Giebel, der hier (man bedenke um 1435 — also sicher das früheste Beispiel) Kreissegmentform zeigt, rechts und links noch je eine Puttengruppe zu stellen! Und doch konkurrieren diese Putten in keiner Weise mit der Hauptplastik, sie bleiben bei aller Bewegtheit und innerlichem Bezuge durch ihre Stellung doch immer nur Rahmenwerk, quasi um einen Grad realer, als das Bild selbst, dem Zuschauer dinglich näher.

Unter den Arbeiten für die *„Ausschmückung der Sakristei" (Florenz, San Lorenzo)*

Digitized by Google

sind die „*Bronzetüren*" überhaupt ganz frei von architektonischen Darstellungen. Die vier „*Deckenmedaillons mit den Evangelisten*" zeigen in ihren Betpulten und Bänken die uns schon bekannten Motive donatellesker Ornamentik, nur vielleicht infolge des Materials etwas vergröbert. Es ist reiner Reliefstil, unter Verzicht auf räumliche Illusionen in großen Flächen dekorativ gegliedert. Bei den vier Tondi aus der „*Geschichte Johannes des Evangelisten*" ist das architektonische Gerüst nur angedeutet. Der Augenpunkt ist auf allen Darstellungen in verschiedener Höhe, aber immer sehr tief angenommen. Das Prinzip, die hauptsächlichen Baumassen parallel zur Bildtafel anzuordnen, ist natürlich schon längst aufgegeben (der Übergang hierzu war schon die *Liller Komposition*). Bei den Architekturen selbst ist eigentlich nur Wand und Wandunterbrechung — Fenster, Arkade usw. unterschieden — auf jegliche ornamentale Dekoration wird verzichtet. Von Überschneidungen wird der reichlichste Gebrauch gemacht. Schottmüller macht mit Recht auf die vielfache Verwendung von Geländern aufmerksam, durch die hindurch der Ausblick auf andere Richtungsachsen freibleibt, gleichzeitig aber neue Achsen durch Geländerwange und -stütze gewonnen werden. Besonders auffällig ist dies im „*Martyrium des hl. Johannes*". In der „*Himmelfahrt Johannis*" erfüllen weit geöffnete Arkaden die Funktionen des Geländers. Bei dieser Darstellung ist auch der ganz besonders tiefgelegte Horizont auffällig, er kommt der räumlichen Illusion sehr zustatten. Zusammenfassend kann man wohl sagen, daß die räumliche Illusion der Tondi recht stark ist. Die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes sind jetzt andere: an Stelle der früheren Auflösung in Schichten parallel zur Bildtafel tritt im wesentlichen vielfache Überschneidung verschieden gerichteter Perspektiveachsen unter besonderer Bevorzugung solcher Bauteile, welche Durchblicke ermöglichen, wie Geländer, Arkaden, Balustraden und schließlich als weiteres Hilfsmittel ein Tieferlegen des Horizontes.

Im Jahre 1443 ging Donatello nach Padua. Von den dort von ihm und in seiner Werkstatt ausgeführten Arbeiten interessiert uns vor allem der große „*Antoniusaltar*" *(Padua, Santo)*. Sowohl der ursprüngliche architektonische Aufbau des Ganzen wie die einzelnen Bildwerke am Altar stammten von Donatello[1]).

Eines wenigstens geht mit Sicherheit übereinstimmend aus den vielen unten angeführten Arbeiten hervor: Die Überzeugung von der produktiv-architektonischen Kraft Donatellos, die Sicherheit, daß seine Zeit ihm rein architek-

1) Ein Abbild der ursprünglichen Anordnung des Altars soll Mantegnas „*Madonnenaltar*" *(Verona, S. Zeno)* geben. Vergl. hierüber Bode, op. cit. p. 32. Veröffentlichung des dekorativen und ornamentalen Beiwerks, sowie Dokumente und einen ausgeführten Rekonstruktionsversuch finden wir bei C. Boito, L'altare di Donatello e le altere opere nelle Basilica Antoniana di Padua. Milano 1897. Weitere historische Belege siehe A. Gloria, Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio in Padua. Padova 1895. Historische Notizen ferner bei W. Bode, Donatello in Padua. Paris und Leipzig 1883, anschließend an G. Gonzati: La basilica di San Antonio a Padova. Padova 1852/53.
D. v. Hadeln, Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. XXX 1909, p. 35, versucht die Boitosche Rekonstruktion des Altars zu verbessern. Daselbst auch der Hinweis auf das Bild Mantegnas mit dem Versuche eines Beweises.
F. Burger, Donatello und die Antike. Repertorium für Kunstwissenschaft. Jahrg. XXX, 1907, p. 7 ff. macht auf den Einfluß der Reliefs der Trajanssäule speziell gerade auf die „*Paduaner Reliefs*" aufmerksam.
Weitere Literatur über die Frage des Hochaltars anzugeben, würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit gehen und bringt für uns nicht mehr wesentlich Neues.

Digitized by Google

tonische Aufgaben zuwies. Und mit dem Gedanken an diese seine Fähigkeit wollen wir an die Betrachtung einzelner Reliefs dieses Altars herangehen.

Zunächst die vier berühmten Tafeln mit den „*Wundern des hl. Antonius*". Diese Werke allein genügten schon, die Fähigkeiten Donatellos als Architekten zu beweisen. Wenn man auch nicht unbedingt die erste Tafel: „*Das Eselswunder des hl. Antonius*" [vergl. Abb. 3] als „die großräumigste, prächtigste Architektur, die in der italienischen Plastik und Malerei vor der Halle in Raffaels ‚*Schule von Athen*' abgebildet worden ist", bezeichnen muß, so ist es es doch auf jeden Fall sicher, daß sie mit zu den eindrucksvollsten Raumschöpfungen des Quattrocento gehört. Eine recht komplizierte Szene mit zahlreichen Figuren[1]) in verschiedenartigster Bewegung ist zu einem ruhigen Gesamteindruck zusammenzuschließen und als Mittel hierzu benützt Donatello eben die Architektur. Drei mit mächtigen Halbtonnen überdeckte Nischen bilden das Gebäude, in der Frontwand sind sie von großen korinthischen Flachpilastern getrennt. Die Wände, welche die einzelnen Tonnen tragen, sind teilweise durchbrochen, so daß eine Passage unter ihnen möglich ist. Das ganze Motiv ist auf den ersten Blick erkenntlich und auch von allen Autoren sofort erinnert worden — es ist die mächtige Konstantinsbasilika auf dem Forum. Die Detaillierung zeigt reine Renaissanceformen und ist hier — im Vergleich zu den drei anderen Tafeln — noch sehr reichlich. Tuba blasende Engel in den Zwickeln zwischen Archivolte und Pilaster, sowie schön modellierte Schlußsteine mit Putten und eine diskrete Dekoration des Frieses wirken recht festlich. Die Gewölbe selbst sind nicht kassettiert, sondern mit Längsrippen versehen — offenbar zur weiteren Verdeutlichung und Unterstützung ihrer perspektivischen Wirkung. Hiermit kommen wir zum zweiten Punkt — wie ist die eben besprochene reiche Architektur räumlich wiedergegeben? Wie in den „*Tondi der Sakristei von San Lorenzo*" ist auch hier auf die Zerlegung in parallele Raumschichten verzichtet. Eine korrekte Zentralperspektive von einem auf dem unteren Bildrande liegenden Augenpunkt aus wird durch ganz allmähliche Abstufung der Reliefstärke unterstützt, wobei aber zu berücksichtigen ist, daß auch die vordersten Figuren noch sehr flach gehalten sind — wesentlich wirkt also diese plastische Differenzierung nicht mit. Es bedarf anderer Mittel, um die Raumillusionen so zwingend zu gestalten, wie sie nun einmal hier wirkt. Da sind zunächst die Gewölbegliederungen, parallel den Kämpferfriesen, welche in ihrer zahlreichen Wiederholung — in jedem der drei Gewölbe achtundzwanzig Längsstreifen — den Blick förmlich nach hinten saugen. Dann aber, noch wichtiger, werden die drei Nischen hinten von den üblichen Thermenfensteröffnungen abgeschlossen, welche ein quadratisches Gitterrahmenwerk erhalten haben. Durch dieses Rahmenwerk hindurch sehen wir auf ein zweites gleiches in starker perspektiver Verschiebung gegen das erste! Wir erblicken also nicht unmittelbar den dazwischenliegenden Raum, sondern nur dessen Abgrenzung, und hierdurch wird die ergänzende Phantasie um so kräftiger angeregt. Hinter diesem zweiten Gitter fällt noch der Blick auf eine Mauer in Ziegelverband. Die Raumwirkung ist außergewöhnlich stark und überzeugend, auch die Stellung der Gruppen im Raume vorzüglich. Mir erscheint die Tafel als die beste des ganzen Paduanerwerkes.

„*Die Heilung des gebrochenen Beines*" mit dem Blick in den offenen Theaterraum ist mehr interessant als architektonisch befriedigend. Der ungedeckte Theaterraum,

1) Über die Stellung der Figuren zu der Architektur — einzelne klettern auf die Pilasterbasen usw. — (vergl. „*Heliodor*") sowie überhaupt interessante Beziehungen und architektonischen Parallelen finden wir weiteres in W. Vöge, Raffael und Donatello. Straßburg 1896.

Digitized by Google

in dessen Vordergrund das Wunder unter Assistenz zahlreicher Menschen geschieht, ist rechteckig gestaltet. Die Tribünen und Bühnenhäuser, die rechts und links den Rahmen des Geschehnisses bilden, sind in ausgemauertem Fachwerk errichtet. Die zahlreichen Treppenstufen und hölzernen Geländer sind ebenso viele Perspektiveleiter (der Horizont ist diesmal ausnahmsweise in Kopfhöhe der stehenden Figuren). Die Geländer bieten vortreffliche Überschneidungen, diese und die durch den ganzen Raum verteilten Einzelfiguren in ihrer Funktion als Maßstabregulatoren, geben eine gute und deutliche Tiefenwirkung.

Ein von Gebäuden umstandener Platz oder Innenhof ist der Schauplatz des nächsten Wunders: „*Das Herz des Geizigen*". Die Disposition der Anlage ist nicht ganz klar, es geht kein einheitlicher Zug durch das Ganze. Im wesentlichen sind es Hallenbauten mit Kassettendecken auf kannellierte Pilaster gestützt. Die Verhältnisse der Teile sind nicht immer ganz glücklich gewählt, beispielsweise ist die Tür im Hintergrund viel zu schwer und massig im Verhältnis zu den Bauformen des Vordergrundes. Überschneidungen und Durchbrechungen unterstützen wieder die perspektivische Wirkung, doch bleibt der Gesamteindruck etwas unruhig und wenig geschlossen.

„*Die Anerkennung des Kindes*"[1]) endlich gibt wieder einen Innenraum von vorzüglicher Disposition. Außer den Abschlußmauern rechts und links tragen noch zwei andere Querwände senkrecht zur Bildtafel die kassettierte Decke. Sie sind durch Türöffnungen und Nischen durchbrochen. Auch die hintere Abschlußwand ist fünfmal ausgenischt und zwar in beträchtlicher Mauerstärke. In einer dieser Nischen — quasi „ein Theater auf dem Theater" — ein kleines Relief der „*Madonna mit Kind*". Jede einzelne Fuge zwischen den Steinen ist deutlich sichtbar. Mit Ausnahme der etwas übergroß geratenen Figur eines Jünglings an der vorderen Endigung der linken Teilwand stehen die Gruppen in einem glücklich gewählten Verhältnis zum Raum. Die Ornamentik ist sparsam, aber geschickt. Der Augenpunkt liegt wieder in der unteren Bildkante, dadurch, daß wir nicht in den Raum selbst mit hineinbezogen werden, wirkt das Ganze etwas theaterhaft-bühnenmäßig.

Nach seinem zehnjährigen Aufenthalt in Padua kehrte Donatello wieder in seine Vaterstadt zurück, um dort einen ihm gewordenen Auftrag auszuführen, der den ganzen Kreis der von uns noch zu betrachtenden Werke einschließt: „*die Kanzeln*"*(Florenz, San Lorenzo)*[2]). Betrachten wir aber vorher eine Skizze Donatellos, die zum mindesten sicher in den Kreis der Vorstudien zu diesen Darstellungen gehört (Semper), wenn sie auch nicht als unmittelbares Vorbild der Doppeldarstellung an der nördlichen Kanzel aufgefaßt werden soll[3]). Es ist die Doppeldarstellung der „*Geißelung und Kreuzigung Christi*" *(London, South Kensington-Museum)*. Wieder sehen wir, genau wie im „*Eselswunder*" von *Padua* das Motiv der Konstantinsbasilika, nur sind hier die Tonnengewölbe kassettiert. Der mittlere Pilaster bleibt unverändert. In jeder der beiden Nischen, die hier ohne Thermenfenster und überhaupt in der Dekoration ruhiger gehalten sind — was nicht nur darauf zurückzuführen sein wird, daß das Werk eine Thonskizze ist — spielt sich eine Szene ab. Geißelung und Kreuzigung sind durch nichts sachlich oder

1) Fechheimer, op. cit. p. 62, will diese Tafel durchaus dem Kreise des Pollajuolo zuschreiben, alle archivalischen Veröffentlichungen — vgl. die oben zitierten Werke — sprechen dagegen und meines Erachtens nicht der geringste stilkritische Grund hierfür — am wenigsten die typisch donatelleske Architektur. Bode, Schottmüller, Bertaux weisen in ihren nach Fechheimer erschienenen Arbeiten diese Zuschreibung zurück.

2) Vergl. M. Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891. Daselbst auch ausführlich über den Gehilfenanteil, Überarbeitungen usw.

3) Vergl. Bode, op. cit. p. 35.

Digitized by Google

formal verbunden, außer durch ein Faktum von größester Wichtigkeit: beide Vorgänge haben denselben Augenpunkt in normaler Höhe unter der rechten Nischenmitte. Dieser Fall von Asymmetrie ist bei Donatello einzig. Nie haben wir ihn bis jetzt getroffen (im *Liller „Herodiasrelief"* nur eine minimale Verschiebung!) Merkwürdig ist ferner, daß die Architektur hier sachlich durch nichts begründet ist — man bedenke eine „Kreuzigung" in einem Innenraume! — also wohl nur als dekorativer Rahmen gedacht ist. Auch das ist ein Novum in Donatellos Werk, daß Dekoration und Bildinhalt so verquickt werden! Man sieht, wie wesentlich diese Skizze in jeder Beziehung ist, wie sie den beginnenden „Altersbarock" Donatellos fast programmatisch ausspricht. Wir finden fast alle Kennzeichen dessen, was wir als „Barock" ansprechen (barock im weiteren Sinne gemeint):

1. Die Vermengung der einzelnen Künste: Skulptur und Architektur: der Übergang von der modellierten Bildinhaltsarchitektur zur rahmenden Struktivarchitektur[1]).

2. Die Unterordnung unter einen Zentralfaktor: Zurücktreten der einzelnen Teile zugunsten des Hauptprinzips: die Wahl des asymmetrischen Augenpunktes und die allgemeine Beziehung hierauf.

Es ist hiernach wohl nicht unberechtigt, von „Altersbarock" zu sprechen. Betrachten wir nun die Kanzeln selbst[2]).

Zunächst die *„südliche Kanzel" (Florenz, S. Lorenzo).* Die Strebepfeilerkulissen, welche die einzelnen Darstellungen trennen, sind hier, im Gegensatz zur nördlichen Kanzel, perspektivisch gegeben, wirken aber dadurch nur verwirrend. Die für uns wesentlichen Faktoren der einzelnen Darstellungen sind:

„Himmelfahrt Christi": Barocke Bewegtheit infolge der Überschneidung des abschließenden Friesbandes durch die Person Christi. Zur Erhöhung der Tiefenwirkung Verwendung des Geländers, wie schon auf vielen früheren Darstellungen.

„Auferstehung Christi": Dieselbe Bewegtheit durch Überschneidung des Frieses durch Christi Haupt und Fahne. Im Gegensatz zu dem verhältnismäßig ruhigen Hintergrund, der durch zwei Archivolten gebildet wird, die schräg ins Bild verkürzt hineinragende abgedeckte Grabplatte. Sie wäre früher bei Donatello in dieser Stellung unmöglich gewesen.

„Höllenfahrt Christi": Ruhiger Hintergrund, zwei Archivolten.

„Die Marien am Grabe": Unterbrochener Gewölbeansatz nach vorn zu. Man sieht unter dem unterbrochenen Gewölbegurt die ersten ansetzenden kassettierten Felder, dann auf das Dach der Grabstätte. Die Pilasterstellung gibt die vorderste Reliefläche, erfüllt also die Funktion des durchbrochenen Gitters, durch ihre Durchsichten die Raumillusion zu erhöhen. Der Gesamteindruck ist besonders durch die Dachaufsicht und den unglaublichen Gewölbeansatz räumlich höchst unklar.

„Martyrium des hl. Lorenz": Innenraum besser, die kassettierte Decke tritt infolge des sehr tiefen Augenpunktes sehr hervor. Zweigeschossige Säulen- und Pilasterstellung als Hintergrundfläche.

Die anderen Reflefs der Südkanzel bringen nichts wesentlich Neues mehr, selbst die architektonische Bindung durch die Kulissenstrebepfeiler wird auf der Rückseite teilweise aufgegeben.

1) Vgl. als Gegensatz hierzu die auffallend reinliche Trennung in der *„Verkündigung" in St. Croce!*

2) Auf den Gehilfenanteil und den Grad der Mitarbeiterschaft Donatellos hier einzugehen, würde zu weit führen, ich verweise auf Semrau, op. cit.

Digitized by Google

An den Reliefs der *„nördlichen Kanzel" (Florenz, San Lorenzo)* ist wenigstens die architektonische Bindung durch nicht perspektivisch gegebene Pilaster besser. Inhaltlich sind sie — zu ihrem Vorteile — architektonisch sehr arm, vor allem auffallend ungleich in ihrer Ausführung und Durcharbeitung[1]). Zu erwähnen wäre vielleicht zur Kritik der Raumdarstellung *„Christus am Ölberg"* mit den Figuren, welche aus dem Rahmen heraustreten und höchst barock auf dem unteren Sockel selbst sitzen. Ferner die *„Grablegung"*, in welcher dadurch, daß im oberen Teil ein bewachsener Grashang gegeben und dann unterbrochen wird, in fast trecentistischer Weise angedeutet werden soll, daß sich dieser Vorgang im Inneren einer Höhle abspielt. Endlich sei noch auf die im Zusammenhange mit der *„Londoner Doppelskizze"* stehende Doppeldarstellung *„Christus vor Kaiphas und Christus vor Pilatus"* hingewiesen. Wieder das etwas variierte Motiv der Konstantinsbasilika, als Mittelpilaster eine Erinnerung an die Trajanssäule mit Reliefbändern (!). Der Augenpunkt liegt auch hier etwas nach rechts verschoben, aber nicht so energisch ausgesprochen, wie in der *„Londoner Doppelskizze"*. Im ganzen ist die Darstellung auch hier trotz der Verwendung durchbrochener Gitter und perspektivisch gerichteter Steinfugen wieder räumlich sehr unklar.

Wenn wir Donatellos Werke beurteilen wollen, dürfen wir uns nicht an diese letzten doch nur mittelbar von ihm ausgehenden Werke halten. Denken wir vor allem an die *„Paduaner Reliefs"*, um seinen Einfluß abzuschätzen. In dürren Worten ausgesprochen: Er war es, der überhaupt erst in den Reliefstil wirkliche Architekturdarstellungen einführte, denn Ghibertis Architekturbilder waren mehr dekorative Elemente des Hintergrundes und hingen räumlich wenig mit den Vorgängen auf der einzelnen Relieftafel zusammen. Erst Donatello vermochte Räume perspektiv-illusionistisch im Relief mit nichtmalerischen Mitteln darzustellen.

Wieviel auch Donatello mit Gehilfen und Schülern zusammengearbeitet hat, als gleichberechtigten Künstler erkannten seine Auftraggeber immer nur Michelozzo[2]) an. Viele der Arbeiten wurden offiziell an beide vergeben, während die anderen Mitarbeiter meistens von Donatello nach eigener Wahl hinzugezogen wurden. Der Einfluß Donatellos auf Michelozzo ist kaum zu überschätzen. Gerade die neuen Forschungen haben Michelozzo immer mehr genommen und speziell Donatello als Architekten immer mehr hervortreten lassen[3]). Immerhin bleibt doch Michelozzo in dem Zusammenarbeiten der beiden der Architekt, speziell bei den von ihnen gemeinsam entworfenen Grabdenkmälern. Doch gehört dies nicht mehr hierher. Gehen wir nun Michelozzos selbständige plastische Arbeiten durch, so finden wir merkwürdigerweise bei ihm, dem Architekten, nirgends architektonische Darstellungen auf seinen Reliefs. Auch für die Raumdarstellung bringt er keine neuen Momente. Um ganz ausführlich zu sein, könnte man vielleicht das Marmorrelief des *„Grabmals Aragazzi" (Montepulciano, Dom)* erwähnen, wo sich ein in einfachsten Renaissanceformen gehaltener Thronsessel vorfindet. In seiner plastischen Gestaltung

1) Vergl. Semrau, op. cit. p. 108 ff.

2) Vergl. H. Stegmann, Michelozzo di Bartolommeo, eine kunstgeschichtliche Studie, München 1888 und F. Wolff, Michelozzo di Bartolommeo, Straßburg 1900. Beide Arbeiten enthalten kein Material für unseren Stoffkreis, ebensowenig C. v. Fabriczy, Michelozzo di Bartolommeo. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1904.

3) Vgl. H. von Geymüller, Die architektonische Entwickelung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. XV, 1894, p. 247 ff. und Bode, op. cit. p. 37 ff.

Digitized by Google

ist jedoch die Tiefenwirkung höchst unklar, die Madonna scheint vor dem Sessel zu schweben, nicht auf ihm zu sitzen. Formal besitzt er nichts Interessantes.

Bei dem ganzen großen Kreis der Mitarbeiter und Schüler Donatellos[1]) ist die Ausbeute für uns recht gering.

Erst bei Agostino d'Antonio di Duccio[2]) werden wir Architekturen antreffen. Gleich seine vier ersten Reliefs „*Aus dem Leben des hl. Gimignano*" *(Modena, Dom)* enthalten Wiedergaben von Bauteilen. In den vier Tafeln, welche ziemlich tief gearbeitet sind, durch die ideelle Vorderfläche jedoch vollständig zusammengehalten werden, finden wir im Hintergrund, im allerleichtesten Relief angedeutet, fast nur gezeichnet, einige Architekturhintergründe, natürlich ohne die geringsten räumlichen Funktionen. Es sind ziemlich strengklassige Formen, die Duccio benützt, antike Tempelgiebel und ähnliches. Wichtiger ist die nächste für uns in Betracht kommende Darstellung, das Relief mit der „*Verkündigung der Sybille*" *(Mailand, Museo del Castello Sforzesco)*[3]). Im Hintergrunde links baut sich nämlich auf einem Hügel eine sehr deutlich in allen Details zu erkennende Stadt auf, der rechts eine Hügellandschaft mit einer einzelnen hohen Säule, die von einem nackten Putto gekrönt ist[4]), entspricht. Die Stadt selbst bietet das übliche Bild, die große Anzahl der Obelisken, sowie eine deutliche Nachbildung der Engelsburg fallen auf. In dem großen Rundbau mit riesiger Kuppel und einem dreieckigen Tempelgiebel davor den „tempio Malatestiano, wie er hätte werden sollen (!)" zu sehen[5]), geht nicht an, nach allem, was uns von den Albertischen Absichten und Plänen bekannt ist, ist ganz sicher nicht dieses Bauprojekt in ideeller Verwirklichung gemeint, sondern eine Reminiszenz an das Pantheon beabsichtigt. Pantheon, Engelsburg, Obelisken sprechen deutlich genug für Rom, also nicht Jerusalem (vgl. Cicognari'sche Hypothese), nicht Ancona (vgl. Schubring), noch Agaunum (die zweite Cicognari'sche Hypothese). Sowie es nun aber feststeht, daß dieses Stadtbild Rom bedeuten soll, gewinnt die Titelgebung Bodes: „Verkündigung der Sybille an Augustus" eine neue Stütze.

Bei dieser Gelegenheit muß auch erwähnt werden, daß Agostino di Duccio häufig entwerfender und ausführender Architekt war und als solcher stark von Alberti beeinflußt. Von ihm stammen unter anderm, um Beispiele zu nennen, die „*Fassade von San Bernardino*" *(Perugia)*, die „*Porta S. Pietro*" *(Perugia)*, die Fassade der „*Maestà delle Volte*" *(Perugia)*[6]). Es ist gut, sich dieses Faktum, daß er nämlich auch reale Gebäude schuf, bei der Kritik seiner Architekturdarstellungen vor Augen zu halten, um so sicherer ist es, daß er genaue Bildeindrücke von bestehenden Gebäuden in sich aufnehmen konnte und sie auch genau wiedergab! Also meint er auch Rom, wenn er römische Gebäude notiert, wie im „*Mailänder Relief*".

Die reichsten Architekturen finden wir in den „*Reliefs vom Ahnensarkophage des Sigismondo Malatesta*" *(Rimini, S. Francesco)*. Zwei Tafeln sind es[7]) und auf beiden

1) Vgl. beispielsweise Cicerone II, 2, p. 463 ff.
2) Vgl. die betreffenden Abschnitte im Cicerone, bei Bode, op. cit., und Reymond, op. cit. Ferner die sehr ausführliche Monographie von A. Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Straßburg 1909.
3) Über die Namengebung und die verschiedenen Zuschreibungen des Reliefs (Schubring gibt es dem „Matteo de'Pasti), siehe bei Pointner, op. cit. p. 114.
4) Vgl. von Pisanello die „*Medaille der Cecilia Gonzaga*", vergl. P.
5) Dies glaubt Pointner, op. cit. p. 115, tun zu müssen.
6) Genaue Einzeldatierungen und dokumentarische Belege veröffentlicht bei Pointner, op. cit.
7) Über die Zuschreibungen vergl. Pointner, op. cit. p. 104.

Digitized by Google

finden wir wichtige Architekturen. Im linken Relief sehen wir in eine große Halle, die von drei reich kassettierten Tonnengewölben gebildet wird. Die Tonnengewölbe werden von einem Gebälk getragen, das sich auf je zwei kannelierte ionische Säulen von reicher Detaillierung und schönen Verhältnissen aufbaut. Als hinteren Abschluß haben wir eine zweigeschossige Wandarchitektur (parallel zur Bildfläche), deren mittlerer Teil etwas vorspringt. Dieser mittlere Teil ist horizontal durch ein schweres Gebälk gegliedert, unter welchem drei Archivolten auf korinthischen kannellierten Pilastern die Wandfläche unterteilen. Die Zwickel zwischen den vorderen Archivolten der Tonnengewölbe sind mit Wappen und schwebenden Genien ornamentiert. Die ganze Architektur, deren Perspektive bis auf die Wiedergabe des Bodens ausgezeichnet ist, hat einen ausgesprochenen Hintergrundcharakter und tritt plastisch gegen die Figuren zurück. Im ganzen ist der Charakter dieser Tafel durchaus malerisch, nicht streng reliefhaft.

Die zweite Tafel gibt eigentlich nur einen mächtigen Triumphbogen, in den wir hineinsehen. Ein kassettiertes Tonnengewölbe spannt sich aus, getragen von zwei Pfeilern, von denen wir nur einen genauer sehen. Die Kassetten sind abwechselnd mit Rosetten und dem Monogramm „I. S." geziert. Der Pfeiler ist auf der Innenseite, also unter dem Tonnengewölbe, durch eine Muschelnische unterbrochen, in welcher eine plastische Dekoration steht. Seine Ecken werden durch korinthische Eckpilaster betont. Unter dem Torbogen fährt der von vier Pferden gezogene Triumphwagen des Malatesta hindurch. Der Wagen selbst ist durchaus architektonisch ausgebildet, er baut sich in fünf verschieden ornamentierten Geschossen auf. Darüber hinweg haben wir noch einen Ausblick in die Ferne, in eine Landschaft mit einer erhöht liegenden Stadt. Wieder zeigt die Stadt die charakteristischen Gebäudeformen der Engelsburg, das Pantheon (auch hier ist die Kuppel mit einer Art Laterne versehen), vor allem die Trajanssäule und die Marc Aurelssäule in deutlichster Wiedergabe. Selbst die Reliefbänder auf den Säulen sind erkennbar. Daneben noch Obelisken und mittelalterliche Stadttürme. Daß Agostino hier Rom selbst darstellen wollte, ist nicht wahrscheinlich, jene Bauwerke oder ihre Abbildungen müssen aber einen so großen Eindruck auf ihn gemacht haben, daß er sie möglichst oft verwandte.

Primitive Mauern und Brücken, sowie leichte Andeutungen von Nischenarchitekturen als Hintergründe bewegter Szenen finden wir endlich noch auf den *„Reliefs mit den Wundertaten des hl. Bernardino" (Perugia, Fassade von S. Bernardino)*. Von irgendwelcher Bedeutung für die Darstellungen selbst oder ihre Gliederung sind sie nicht.

Betrachten wir die Architekturen im Gesamtwerke des Agostino di Duccio, so müssen wir bekennen, daß — bei einer Fülle von hochinteressanten Details, wie den Abbildungen bestimmter Gebäude — sie doch nie eine raumgliedernde Funktion haben, wie es bei seinem Meister Donatello der Fall war. Sie blieben immer eine mehr zufällige äußere dekorative Beigabe. Wir müssen uns wundern, gerade bei einem ausführenden Architekten nicht mehr Gewicht auf die eigentlichen tektonischen Funktionen der Gebäude gelegt zu finden.

Bei Bertoldo di Giovanni[1]), jenem Schüler Donatellos, der bei aller bildhauerischen Begabung doch so starke Tendenzen zum Kunstgewerbe hatte, finden wir nur einmal eine kleine Architekturandeutung, nämlich auf dem Bronzerelief der *„Madonna mit musizierenden Engeln" (Paris, Louvre)*. In entzückendem feinsten Relief gehalten, fast ziseliert, bauen sich neben der stehenden Madonna mit dem Kinde zwei

1) Vergl. Bode, Florentiner Bildhauer, p. 242, und K. Rohwald, Bertoldo. Dissertation. Berlin 1896. Daselbst sehr interessante Angaben über seine Bronzetechnik und Michelangelos stilistische Beziehungen zu ihm.

Digitized by Google

runde mit Festons behängte Postamente auf, auf denen noch zwei Engelchen spielen. Auf diesen Postamenten stehen dann noch zwei schmalere Stützen, welche die krönende Archivolte tragen. Alles ohne jede Prätension gegeben, aber in seiner Feinheit von allergrößter Wirkung. Dies Relief kann man wohl als das ideale Prototyp der reindekorativen Verwendung von Architekturteilen als Rahmen und Hintergrund bezeichnen.

Eine Sonderstellung unter den Plastikern der Frührenaissance, welche Donatello nahe standen, nimmt der hauptsächlich in Rom arbeitende Antonio Francesco di Filarete[1]) ein. Nicht nur durch den Umstand, daß er nur verhältnismäßig kurze Zeit seines Lebens in Florenz, in der Nähe Donatellos lebte (ca. 1400—1432), sondern vor allem durch die Art seines Schaffens. Er war, wie Brunelleschi, Architekt, Theoretiker und Bildhauer zugleich. Wir bedauern, daß von Brunelleschi keine Reliefs mit baulichen Darstellungen uns erhalten sind, bei Filarete sind wir jedoch in der Lage, solche noch bewundern zu können. Wir müssen sie mit ganz besonderer Aufmerksamkeit betrachten, denn es ist sicher, daß bei dem Verfasser des „Traktats über die Architektur"[2]) mit seinen grandiosen baulichen Phantasien keine Darstellung einer Architektur etwa auf nur bildtechnischen Bedingungen beruhte.

Die Hauptquelle unserer Betrachtungen über Filarete bildet die berühmte „*Bronzetür*" *(Rom, St. Peter)*. Sie enthält im ganzen, d. h. beide Türflügel, sechs große Hauptfelder, welche ringsherum durch Rahmenstreifen gefaßt und verbunden sind. Von den vier großen Feldern stellt die obere Reihe links: den „*Salvator Mundi*", rechts „*Maria*" dar, die mittlere Reihe, links: „*St. Paulus*", rechts: „*St. Peter mit dem Papst Eugen IV.*" Die beiden kleineren Tafeln unten enthalten endlich historische Szenen, das „*Martyrium des hl. Paulus*" und entsprechend das „*Martyrium des hl. Petrus*" und diese bieten uns natürlich am meisten. Die „vier Figurentafeln" interessieren uns nur durch die dekorative Ausgestaltung des Hintergrundes; der Thronsessel der Maria ist lediglich dekorativ, nicht sachlich wiedergegeben, er wirkt eigentlich nur als Ornament. Wir finden Festons, Kannelierung, Engelsköpfchen, Rosetten, Lorbeerkränze und Kassettierungen geschickt verwandt, ohne daß der Eindruck der Überladenheit entsteht.

Die Tafel mit dem „*Martyrium des hl. Paulus*" enthält als einzige bauliche Darstellung einen baldachinartigen Aufbau, der den Palast des Kaisers darstellen soll, in schräger Aufsicht[3]). „L'edicola ha sul davanti due pilastri scanalati che poggiano su basi portanti teste antiche in rilievo, e sostengono capitelli corinzii da cui si elevano due eleganti mensole ornate di foglie. L'architrave è ornato di ghirlande sostenute ai lati da bucrani, nel mezzo da un' aquila ad ali spiegate; nel timpano triangolare si vede la testa di Giano Bifronte entro una corona d'alloro. Nel fondo dell'edicola, tutto ornato di graffiti, sono

1) Von Bode, Text zum Toskanerwerk, nicht berücksichtigt. Sonst vgl. die betreffenden Abschnitte im Cicerone und bei Reymond, op. cit. Ferner Lazzaroni e Muñoz, Filarete. Roma 1898 und W. v. Öttingen, Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst usf. Wien 1896, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte. Neue Folge, Nr. III, und W. v. Öttingen, Über das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete. Leipzig 1888. Speziell über seine dekorative Befähigung und Tätigkeit vgl. B. Sauer, Die Randreliefe an Filaretes Bronzetür von St. Peter. Repertorium für Kunstgesch., XX, 1897.

2) F. Hoeber, „Ideale Zentralbauten des späteren Quattrocento und der Stilo Leonardesco". Zeitschrift f. Geschichte d. Architektur, Bd. I, 1907/08, macht auf einen Holzschnitt im Traktat aufmerksam, vielleicht ein Projekt zum „*Spedale maggiore*", als auf eine wichtige Gestaltung des Zentralbaugedankens.

3) Wir zitieren hier wegen der ungewöhnlich detaillierten Beschreibung die Worte Lazzoronis und Muñoz'; vergl. op. cit. p. 42.

Digitized by Google

appesi un elmo, una corazza, una spada e uno scudo, sul quale sono rappresentate due bestie lottanti, che un nomo, stando in mezzo, cerca di seperare. Sotto l'edicola, su una base ornata da una ghirlanda sostenuta nel centro da un'aquila e ai lati da maschere, sorge il trono imperiale riccamente ornato con un grifo alato" usw. Auffällig ist hiernach ganz besonders die übermäßige Verwendung von Plastik in der Architektur: Die Köpfe an den Säulenbasen, im Giebelfelde der reiche Reliefschmuck des Hintergrundes und der Schmuck des wieder reliefierten Schildes. Man muß sofort an seine Phantasien vom „fürstlichen Palast" und an die idealen Phantasiegebäude seines Traktats[1]) denken.

Noch reicher an baulichen Darstellungen ist das korrespondierende rechte Feld: „*Das Martyrium des hl. Petrus*" [vergl. Abb. 4]. In der linken Ecke des Feldes wird eine sitzende Figur durch Inschriften auf den neben ihr befindlichen Schildern als „Roma" personifiziert, sie lehnt sich an eine Pyramide (Cestiuspyramide?). Von ihr nach oben zu geht ein Fluß aus, das ganze Relief in zwei getrennte Felder teilend. Merkwürdig ist in diesem Relief, das um 1440 entstanden ist (!) die Methodik der Darstellung, eine Vermengung aus planartigem Grundriß, Aufriß und perspektivischer Darstellung. Unter dem Fluß sind nun noch dargestellt, nebeneinander aufgereiht, ohne Zusätze von Figuren: ein sechsgeschossiger Zentralbau, der Therebintenbaum (als Andeutung des Vatikans) und die „meta Romuli"[2]). Der Zentralbau besteht zunächst aus einem viereckigen, von Eckpilastern gefaßten massiven Unterbau mit einem Friese, dessen Dekoration aus Stierschädeln, die durch Festons verbunden sind, gebildet wird. Auf ihm baut sich ein runder gedeckter Säulenperipteros auf, über diesem ist der Kern des Rundbaues sichtbar, wieder mit einem Fries von Stierköpfen und einem reichen Gesims darüber. Hierauf folgt nun noch eine Wiederholung dieses Systems: gedeckter Säulenperipteros mit überragendem gesimsgekrönten Kern des Rundbaues. Als Abschluß endlich eine flache Kuppel, von einer Statue gekrönt. Die ziemlich komplizierten Baumassen sind in schauderhaftester Perspektive gegeben, besonders die kreisrunden Teile sind einmal in ellipsenförmiger Krümmung, dann wieder, wie in einem Aufriß, als Horizontale gezeichnet. Es handelt sich nach dem stofflichen Zusammenhange einerseits, der deutlich genug ist: Rom, linkes Tiberufer, beim Vatikan (Terebinthenbaum), nach den Bauformen andererseits um eine kühne, mit Reminiszenzen an die Cecilia Metella verknüpfte Rekonstruktion des Castell Sant' Angelo. Die Meta Romuli ist dann dargestellt als viergeschossige durch Flächenornamente belebte Pyramide mit einem Türeingang. In ganz anderem Maßstab befindet sich über diesen Darstellungen, auf der anderen Seite des Flusses der Palast des Nero. Wieder ein von einer Attika gekrönter Baldachin auf Säulen, unter dem der Thron des Kaisers steht. Den zwei korinthischen Säulen, welche die Vorderwand tragen, entsprechen an der Rückwand zwei korinthische Pilaster. Sockel, Rückwand und Attika sind überreich mit Reliefs verziert, im ganzen vierzehn Darstellungen, teils tafelförmig, teils in Medaillons wiedergegeben[3]).

Wir müssen nun noch die „*vier horizontalen Rahmenstreifen*" erwähnen, welche die

1) Oettingen: Tractat: Buch VIII. p. 258, Buch XVIII p. 500 ff.

2) Vergl. Lazzaroni e Muñoz, op. cit. p. 46. Daselbst p. 110 ist eine Zeichnung von Grimaldi veröffentlicht, welche die Bauwerke dieser Darstellung enthält mit den offenbar später hinzugesetzten Bezeichnungen als „Castellum Hadriani" und „Meta".

3) Ausführlich hierüber vergl. Lazzaroni e Muñoz, op. cit. p. 48—50 und Sauer, op. cit. p. 81

Digitized by Google

sechs großen Felder voneinander trennen. Sie geben zeitgenössische Historien wieder[1]. An architektonischen Beigaben enthalten sie nur wenige und unwesentliche Bestandteile, bei dem zur Verfügung stehenden geringen Raum nur ganz primitiv als Mauerstreifen angedeutet. Einzig der rechte untere Trennungsstreifen: *„Ankunft des Abate Andrea mit seinen Mönchen in Rom"* zeigt uns eine genauer gezeichnete Stadtmauer und einen rechteckigen Toreingang, über welchem „Roma" steht. Besondere für Rom charakteristische Gebäudetypen erblicken wir nicht.

Hiermit wären die Darstellungen der *„Türen von St. Peter"* erschöpft. Die anderen Bildwerke Filaretes, die wir noch zu erwähnen haben, sind bei weitem nicht so wesentlich. Eine Reliefdarstellung: *„der hl. Marcus" (Rom, San Marco)* zeigt einen reich antikisierend ornamentierten Thronhinterbau, bringt aber sonst nichts Bedeutendes. Eine kleine Bronzeplakette: *„Kampf des Odysseus und Iros" (Wien, Hofmuseum)* in einer für Filarete ungewöhnlichen Klarheit der Raumdisposition versetzt die Szene in einen von einem kassettierten Tonnengewölbe überdeckten Raum, dessen rundumlaufendes Gesims auf beiden Seiten auf je zwei viereckigen Pilastern ruht. Perspektivisch klar und geschickt, mit Zurückhaltung und Takt wiedergegeben. Es ist eigentlich das einzige Werk Filaretes, das in der Empfindung eine Verwandtschaft mit Donatello zeigt. Vielleicht könnte man dies auch mit einigem Recht von der (in der Zuschreibung unsicheren)[2] *„Madonnenplakette" (Paris, Louvre)* behaupten, die eine schöne, von überreich ornamentierten Pilastern eingerahmte und einem zierlichen Friese überdeckte Muschelnische gibt. Wieder ist der Reichtum der Skulptur auf der Architektur besonders auffällig. Es ist, als ob es Filarete besondere Freude gemacht hätte, Reliefs auf Reliefs darzustellen. Die *„Ciboriumstür" (Wien, Hofmuseum)* ist eigentlich nur eine Rahmenarchitektur in verkleinertem Maßstabe und keine Architekturdarstellung.

Überblicken wir Filaretes, des Architekten, Architekturdarstellungen, so können wir uns wohl einer leisen Enttäuschung nicht erwehren. Wenn wir an seine entzückenden Architekturzeichnungen zum „Traktat"[3] denken, so hätten wir wohl von seinen Reliefs auch mehr erwartet. Es bleibt bei zwar sehr interessanten Gebäudetypen, teils Phantasien, teils Rekonstruktionen, aber eine Raumillusion kann er in uns nie (mit der einen Ausnahme der *„Wiener Plakette"*) erwecken. Seine Darstellungsmittel und perspektivischen Kenntnisse sind merkwürdigerweise noch nicht so sicher, wie bei den anderen Meistern seiner Zeit. Lag dies an seiner langdauernden Entfernung von Florenz, das nun doch einmal damals das Zentrum der bildenden Künste war? Beruhte darauf auch ein gewisser Mangel an künstlerischem Takt, der sich in seiner überreichen Ornamentik und seinem merkwürdigen, fast spielerischen Hang, Reliefs auf den dargestellten Gebäuden anzubringen, kundtat? Bemerkenswert ist jedoch, wie er, getreu seinen im „Traktat" wiedergegebenen Theorien, in möglichst weitem Umfange in jedem Detail auf die Antike zurückgriff, mehr und einseitiger, als sonst ein Künstler seiner Zeit.

Erst durch Donatello und den Kreis seiner Schüler wurde das Relief wesentlich verschieden von der Vollplastik. Es wurden nicht mehr plastische Objekte gegeben, die zu einem Teil ihres Volumens in einer Hinterwand verborgen liegen, sondern die formalen Gesetze der Reliefkunst ergaben sich als besondere, mit der Vollplastik nur in bedingtem Zusammenhange stehende Regeln. Der Raum als solcher wurde zum Objekt der Darstellung.

1) Vergl. Lazzaroni e Muñoz, op. cit. p. 68 ff.
2) Vergl. Lazzaroni e Muñoz, op. cit. p. 147.
3) Publiziert bei Lazzaroni e Munoz. Tabula 1—16.

Digitized by Google

MISZELLEN

ZU MELCHIOR UND OHMACHT.

Mit fünf Abbildungen auf einer Tafel.

In Frankfurter Privatbesitz befindet sich das Alabasterporträt eines Mannes in geistlichem Rock, mit Bäffchen und Tonsur, im Profil nach links gewendet. Das ovale Medaillon mißt 8,6 × 7,1 cm, zeigt ein ganz schwaches rosa Korn und ist von einem knapp 2 mm hohen Rande umzogen. Das Relief ist ziemlich stark und tritt bis 7 mm über den Reliefgrund hervor. Mit sicherem Griff ist die individuelle Erscheinung des Mannes festgehalten; die starke Nase, die fein mit allen Senkungen und Hebungen modellierte Wangenfläche, die leicht aufeinandergelegten Lippen, das runde Kinn. Über der Stirn das schräg geschnittene Haar mit der tiefen Geheimratsecke; über dem fein ausgeführten Ohr das Haar. Sehr beherrschend der Kopf, während der Leib nicht breiter, sondern schmäler wirkt. Etwas sehr in sich Gefaßtes, beinahe asketisch Anmutendes in der ganzen Erscheinung (vgl. Abb.).

Eingraviert ist auf der Rückseite in Schreibschrift:

Andreas Astner
Professor.
1803.

Zur Seite rechts, der Rundung des Medaillons folgend: Johann, Peter Melchior fec.

Das Werkchen stammt also aus Melchiors Nymphenburger Zeit; über den Dargestellten hat sich leider bisher nichts ermitteln lassen.

Alabasterarbeiten von Melchior scheinen nicht häufig zu sein; Fr. Hofmanns Werk über Nymphenburg enthält nur (nach freundlicher Mitteilung des Verf. selbst) eine freiplastische Kinderbüste und die ovalen Medaillons Mariä und Christi.

Natürlich sind sie aber häufiger gewesen. So finden sich in einem Versteigerungskatalog des Kunstkabinetts Friedrich Wilhelm Hoynk in Frankfurt a. M. (8. April 1801) auf Seite 28 verzeichnet:

Zwey in Alabaster geschnittene Köpfe, Basrelief von Melchior.

(Außerdem, um das gleich anzufügen, unter der Rubrik: Einfarbige, als schwarz und braun getuschte, auch mit der Feder und Kreide gefertigte Zeichnungen, unter

Nr. 106. Zwey zeichnende Kinder, von Melchior).

Wie das Astnerporträt, so stammt gleichfalls aus der Nymphenburger Zeit ein Porträt, das bisher m. W. namenlos war; wenigstens gelangte es bei Helbing vor einiger Zeit als Biskuitmedaillon zur Versteigerung mit der Bezeichnung: Unbekannt. Gleichfalls in Frankfurter Privatbesitz befindet sich nun ein Gipsausguß danach, der auf der Rückseite von alter Hand als Oberhofprediger D. Schmid bezeichnet ist (vgl. Abb.). Da der Gips aus dem Nachlaß des Anatomen S. Th. Sömmerring stammt, so ist an der Richtigkeit der Bezeichnung von vornherein wohl nicht zu zweifeln, und Vergleiche mit den sonst bekannten Bildnissen des Genannten bestätigen es.

Dr. theol. Ludwig Friedrich von Schmidt (1764 bis 1857), Ministerialrat im Staatsministerium des Innern und Kabinettsprediger der ersten Königin von Bayern, Karoline, war 1799 nach München gekommen und wurde 1806 der erste protestantische Prediger daselbst[1]).

Endlich seien noch die Werke erwähnt, die sich bei dem bekannten Frankfurter Sammler Lausberg befanden und 1810, nach seinem Tode, versteigert wurden.

Der Katalog führt den (Umschlag)-Titel: Raisonnierendes Verzeichniß der zur Verlassenschaft des Herrn Joh. Heinr. Gerh. Lausberg, zu Frankfurt am Mayn, gehörigen Gemälde und Kunstsachen, welche wie hinten gemeldet, aufgestellt und verkauft werden sollen. Verfertiget von Christian von Mechel im Jahr 1804. Frankfurt am Mayn 1810.

Soviel ich weiß, ist dies, sechs Melchior-Werke — darunter kein Porträt — enthaltende Verzeichnis für die Melchior-Forschung noch nicht verwertet worden.

Nr. 369. Von Melchior.
Der Satyr Marsyas wird von dem Apollo geschunden, ganze Figuren en Basrelif, ovale Form, 7 1/2 Zoll hoch, unter Glas und vergoldeter Rahme, aus Bisquit.

Nr. 370. Von Ebendemselben.
Merkur, Büste en Basrelif, ovale Form, 4 1/2 Zoll hoch, aus Alabaster.

Nr. 371. Von Ebendemselben.
Ein schlafendes Kind, ganze Figur, 5 Zoll lang, aus Alabaster. Auf einem, mit einer zarten Decke belegten Kissen, auf dem Bauch liegend; sehr angenehm, reizend und lieblich dargestellt.

Nr. 372. Von Ebendemselben.
Bacchus als Jüngling dargestellt; beynahe Knie-

(1) Die genaueren Nachrichten verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Vorstandes des Münchener Stadtmuseums, Herrn Geh. Archivrat Destouches. — Erst jetzt sehe ich zufällig, daß dieselbe Bestimmung kürzlich von Fr. Hofmann vorgenommen worden ist. Vgl. „Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei", München u. Leipzig, Jahrg. 1913, Heft 1, S. 11, Abb. 4.

Digitized by Google

stück en Basrelif, ovale Form, 6 Zoll hoch, unter Glas und vergoldeter Rahme, aus Alabaster. Das Haupt mit Weinlaub bekränzt, erscheinet hier der mit ewiger Jugend geschmückte Gott der Freude, in der einen Hand eine Schale, und in der andern einen Tyrsusstab haltend; ein leicht geschürztes Thierfell hängt ihm von der linken Schulter nach der rechten Hüfte über die Brust. Mit vielem Fleiß behandelt.

Nr. 373. Von Ebendemselben.
Eine entschleyerte Vestaline, Büste en Basrelif, ovale Form, 7 1/2 Zoll hoch, aus Alabaster. Vollkommene Schönheit des jugendlichen Kopfes und eine reiche Draperie der Gewänder vereinigt dieser reizende Gegenstand.

Nr. 374. Von Ebendemselben.
Christuskopf en Basrelif, ovale Form, 9 Zoll hoch, unter Glas und vergoldeter Rahme, aus Alabaster. Der menschenfreundliche Blick strahlet aus dem Auge des Göttlichen, sein langes Haar rollt über die Schultern herab und ein leichtes Gewand bedecket ihm die Brust. Meisterhaft gearbeitet.

Den Vater des späteren Sammlers, Johann Rütger Lausberg, der 1744 Bürger in Frankfurt geworden war, hat Melchior selbst auch porträtiert. Das bisher unbekannte Biskuitmedaillon, in Frankfurter Privatbesitz, ist 14,8 cm hoch, 11,5 cm breit mit punktiertem Grund; Rückseite z. T. hohl (vgl. Abb.). Das von Wohlleben zeugende, auf kurzem Halse sitzende Gesicht mit schwammigen Backen, dem behäbigen Doppelkinn und den tief eingebetteten kleinen Schweinsäuglein ist von sprühender Lebendigkeit; die Modellierung sehr energisch, fein die Haarbehandlung der Perrücke mit den straffen Strichen. All das verrät bereits die Meisterhand J. P. Melchiors; auch die um den rechten Arm geschlungene, bis 2,4 cm über den Grund vorspringende Draperie, die sich nach der linken Schulter hinzieht, ist für ihn überaus charakteristisch, so daß wir das Werkchen mit voller Sicherheit für ihn in Anspruch nehmen können.

Melchiors sehr von ihm geschätzter Schüler aus der Zeit seiner Tätigkeit in Frankenthal war Landolin Ohmacht[1]). Längere Zeit muß dieser dort gearbeitet haben, ohne daß wir mit Sicherheit Werke von ihm aus dieser Epoche nachweisen könnten. In dem neuesten Werke über Frankenthal von Fr. Hofmann (München 1911) werden allein vier Medaillonporträts abgebildet, und die Modelle Melchior und Ohmacht ohne nähere Begründung und genauere Verteilung zugeschrieben (Band II, Taf. 155, Nr. 611—614). Zwei davon (im Besitz des Dr. Oppenheimer, Mainz) hatte J. Rohr als Ohmacht angesprochen, er hält jetzt aber seine Zuschreibung nicht mehr aufrecht.

Alle vier sind Biskuits ohne Marke; die beiden, die den Herrn und die Dame aus Mainz darstellen, weisen indessen die eingedrückte Marke A C des Frankenthaler Modellmeisters Adam Clair auf.

In diese Reihe gehören nun auch zwei Biskuitmedaillons, die sich in Frankfurter Privatbesitz befinden: ein älterer Mann nach rechts gewendet und eine junge Frau nach links gewendet. Sehr verwandt, genau gleicher Größe (Höhe 7,7 cm, Breite 6,2 cm), doch wohl nicht unbedingt Gegenstücke; der Rundstab bei der Frau ist schärfer und zeigt noch ein schmales Stäbchen vorgelegt, während er beim Manne verschwommen in den Reliefgrund übergeht (vgl. Abb.). Die Rückseite zeigt bei beiden oben eine Vertiefung, die zu einer zum Aufhängen dienenden Lochdurchbohrung im Rande führt. Unten ist eingeritzt $\frac{A \cdot C}{A.}$ — also wieder die Marke des Frankenthaler Modelleurs Adam Clair. Erzeugnisse der Frankenthaler Fabrik sind demnach die Werkchen in jedem Falle; es fragt sich nur, ob sie auf Melchior oder Ohmacht zurückgehen.

Das Porträt des Mannes weist nicht die bei Melchiors männlichen Porträts sonst übliche knudlige Drapierung um den in voller Dicke abgeschnittenen Arm auf, sondern eine geschwungene Linie, die eine genaue Entsprechung bei der Frau Elisabeth Groß finden würde (Nr. 612 bei Hofmann). Sehr abgeschwächt dagegen nur bei dem Melchiorschen Porträt des Konsuls Lang. Aber eine Sicherheit, ob Melchior oder Ohmacht, ist schwer zu geben.

Auch bei dem weiblichen Porträt möchte ich keine endgültige Stellung nehmen. Die Drapierung des ins Haar geknoteten Tuches entspricht freilich fast Zug um Zug dem Ohmachtschen Porträt der Frau Bansa mit ihrem Sohn (Frankfurt, Privatbesitz; Ausguß im dortigen Historischen Museum; vgl. „Alt-Frankfurt", Jahrg. II (1911), S. 84, Abb. 7).

Wie dem sei, beide Arbeiten sind in ihrer Art ausgezeichnet; die Physiognomie des alten Herrn mit den Fettanhäufungen um Wange und Kinn, den schlaffen Zügen um Mund und Nase, dem leise eingefallenen oberen Teil des Mundes mit dem herabgezogenen Mundwinkel; andrerseits die etwas steif in den Rahmen gesetzte jugendliche Frau mit dem hohen, von einem perlenbesetzten Bande durchzogenen Haar und der sehr geschmack-

(1) Vgl. Rohr, Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohmacht. Straßburg 1911.

Digitized by Google

vollen, „gefühlten" Draperie des Tuches im Haar und um den Brustausschnitt mit den sorgfältig gelegten Falten, die ganz zart im Reliefgrund links verschwimmen. Das Relief selbst erhebt sich nicht so hoch wie bei dem Manne über den Grund: nur etwa 4 mm gegen 6 mm. Bei beiden stoßen die Augenlider im Winkel zusammen. — In Frankfurter Privatbesitz haben sich früher natürlich mehrfach Werke von Ohmacht befunden. So verzeichnet der bereits erwähnte Katalog des Kunstkabinetts Fr. W. Hoynk auf Seite 27:

Eine Büste in Gips, das Portrait des General-Chirurgen Gaerike, mit gläserner Glocke, von Ohmacht.

Vor allem aber hat der bereits erwähnte Sammler Joh. Gerh. Heinr. Lausberg eine größere Anzahl Stücke von Ohmacht besessen, im ganzen acht; nur Werke, die keine Porträts darstellen. Er selbst hatte sich 1793 als Büste und seine zwei Töchter in Hochrelief von dem Künstler porträtieren lassen[1]), der ihm vielleicht von Melchior besonders empfohlen war. Wir geben im Folgenden die genaue Beschreibung der acht Stücke aus dem bereits genannten Katalog, die vielleicht zur Wiederauffindung des einen oder anderen Werkes dienen kann.

Nr. 375. Von Ohmacht.
Ein Musenkopf en Basrelif, ovale Form, 4 1/2 Zoll hoch, aus Alabaster.

Nr. 376. Von Ohmacht.
Antinous, Büste en Basrelifs, ovale Form, 6 Zoll hoch, aus Alabaster.

Nr. 377. Von Ebendemselben.
Ein liegender Hermaphrodite, ganze Figur, 9 1/2 Zoll lang, aus Alabaster. Stärke und Zartheit wechseln in allen Theilen dieser, auf einem Ruhebett schlummernden Figur.

Nr. 378. Von Ebendemselben.
Eine Bacchantin, Büste en Basrelief, ovale Form, 4 Zoll hoch, unter Glas und vergoldeter Rahme. Sehr erhoben gearbeitet und interessant dargestellt.

Nr. 379. Von Ebendemselben.
Griechische Schäferinn, ganze Figur en Basrelif, ovale Form, 8 1/2 Zoll hoch, unter Glas und vergoldeter Rahme, aus Alabaster. Bekanntlich ist diese Figur rückwärts dargestellt, indem sie mit der linken Hand ihr Gewand in die Höhe hebt und ihren Körper bis über die Lenden entblöst, sieht sie mit umgewandtem Gesicht schalkhaft zurück. Richtig gezeichnet und sehr schön ausgeführt.

Nr. 380. Von Ebendemselben.
Castor und Pollux, ganze Figuren en Basrelif, ovale Form, 8 1/2 Zoll hoch, unter Glas und vergoldeter Rahme, aus Alabaster. Eine angenehme und gefällige Gruppe, sehr erhoben und an manchen Stellen ganz rund gearbeitet.

Nr. 381. Von Ebendemselben.
Die Büste einer Vestaline, auf einem mahagoniholznen Fußgestell, 6 Zoll ohne dasselbe hoch, aus Alabaster. Schönheit und Grazie in den Gesichtszügen, Ordnung und Wahrheit in dem Gewand und eine fleißige sorgfältige Ausführung sind die Merkmale dieses interessanten Gegenstandes.

Nr. 382. Von Ohmacht.
Eine Madonna mit dem Kinde, ganze Figur, auf einem marmornen Fußgestell sitzend, 11 Zoll, ohne das Fußgestell, hoch, aus Alabaster. Der Ausdruck der Zärtlichkeit und Sorgfalt in dem Kopfe der himmlischen Mutter, der lächelnde Blick und die Freundlichkeit des göttlichen Knaben geben dieser überaus richtig und wahr gehaltenen Gruppe ein seltenes Interesse, das durch die reichen und wohlgeordneten Draperieen des Gewandes vermehrt wird.

Mit einiger Gewißheit noch heute nachzuweisen ist wohl nur Nr. 378, die Bacchantin; die Beschreibung würde auf den wenigatens im Abguß erhaltenen Kopf in Frankfurter Besitz zutreffen[1]). Ähnlich wird der Musenkopf, Nr. 375, gewesen sein. Die Büste einer Vestalin, Nr. 381, war vielleicht ähnlich dem im Abguß erhaltenen Medaillonkopf einer solchen[2]). Der Antinous, Nr. 376, war vielleicht in gleicher Weise wie die Juno Ludovisi Kopie nach einer Antike.

Alles andere fällt einigermaßen aus dem Rahmen heraus, den wir sonst für die Betätigung des Künstlers kennen. Sowohl die mit Rokokosinnlichkeit aufgefaßte Antike in dem Hermaphroditen und der griechischen Schäferin — eine Sinnlichkeit, die freilich für das zärtliche Alabastermaterial wie gemacht ist — wie das ernstere Thema der Maria mit dem Kinde. Vielleicht hätten wir hier das einzige Zeugnis einer Einwirkung von italienischer Renaissanceplastik, dessen Verlust sehr zu bedauern bliebe.

Karl Simon.

(1) Vgl. die Vierteljahrschrift „Alt-Frankfurt". V. Jahrg. 1913, Heft 2.

(1) „Alt-Frankfurt", Jahrg. II, 1910, S. 83, Abb. 2. Die Maße würden allerdings nicht genau 4 Zoll, sondern 4" 10‴, also fast 5 Zoll betragen.

(2) „Alt-Frankfurt", Jahrg. II, 1910, S. 83, Abb. 1.

Digitized by Google

NEUES VOM „MEISTER VON FLÉMALLE".

Nach dem Vorgang Hugo von Tschudis[1]) hat die Bezeichnung „der Meister von Flémalle" fast allgemein Aufnahme gefunden und soll nun zur Bestimmung dienen für eine bunte Menge von Gemälden, die alle das starke Temperament des Romanen mit einer vielseitigen Naturwiedergabe im Sinne des Jan van Eyck vereinigen. Im Mittelpunkte der Untersuchungen steht ein Werk, das nur in Bruchstücken 1849 in das Städelsche Kunstinstitut zu Frankfurt gelangte und für die Herkunft dieser Flügelbilder aus der „Abtei Flémalle in Belgien" konnte man sich nur auf einen einzigen Gewährsmann berufen, auf Johann David Passavant, der allerdings seine Aussage mit großer Bestimmtheit formulierte. Und trotzdem scheint eine Verwechslung, ein Irrtum hier zu walten, denn seine Angaben stehen z. T. im Widerspruch zu dem Bericht eines gründlichen und fleißigen Sammlers, der aus der nämlichen Quelle schöpfte.

In den Tagebüchern des Sulpiz Boisserée finde ich in Band XVII, 1847, 19. August — 1848, 23. Nov., S. 193, die folgenden Aufzeichnungen: „Aachen Samstag 9. Sept. 1848 — Nachmittags bei H. Jgnaz van Houten auf dem Carlsgraben am aeußersten Ende der Stadt. — Große Gebäulichkeiten — Wohnhaus mit großem Vorhof u. Garten dahinter. Tuchfabrikant ... H. v. Houten ein angenehmer feiner kunstliebender Mann, leidet sehr an der Gicht."

„Schöne altniederländische Bilder in seinem Wohn-Zimmer — ganz besonders zwei Flügelbilder mit fast lebensgroßen Figuren offenbar von Roger von Brügge: Veronica als eine alte Frau mit dem Schweißtuch worauf bräunlich der Abdruck des Christuskopfs sehr edel und würdig — dann die Maria mit dem Kind — und Gott Vater mit dem Leichnam Christi im Schoos, über ihm die Taube. Dies Bild der Dreifaltigkeit Grau in Grau war auf der Außenseite eines der Flügel-Bilder, die äußere Seite des andern war verdorben. Beide oder vielmehr die drei Bilder sind aus der Abtei Falin bei Sedan. Passavant Kunstblatt [18]43, S. 262 sagt Flemalle, er schreibt die Bilder dem Roger van der Weyde zu. H. v. Houten sagte, daß er die Bilder von einem Geistlichen in Lüttich gekauft, der ihm erzählt, das Mittelbild sey bei der Schlacht von Neerwinden verbrannt! Nun liegt aber Neerwinden bei Tirlemont; die Schlacht war 18. März 1793. Das reimt sich garnicht mit der Angabe des Klosters bei Sedan — ebensowenig auch mit der Lage der Benedictiner-Abtei Florennes bei Philippeville u. Givet — wenn diese zum Bisthum Lüttich gehörig gemeint seyn sollte, Délices de Pays-Bas III p. 303, was freilich wegen des Aufenthalt des Geistlichen in Lüttich Wahrscheinlichkeit hätte."

„Noch andere schöne alte Gemälde — ein Bild mit Flügeln mittlerer Größe — Maria mit dem Kind und St. Joseph in der Mitte von dem Meister der Taufe Christi zu Brügge auf der Akademie — [Geerard David]. Ein Gegenstand aus dem Leben Christi — der Herr von den Aposteln umgeben ein Wunder wirkend — aus dem 16ten [Jahrhundert] lange Gestalten, die Farbe kräftig aber etwas bunt, kalt — soll von Lucas von Leyden seyn, erinnert allerdings einigermaßen an das Jüngste Gericht zu Leiden, aber doch nicht überzeugend." —

S. 211. „Bilder bei v. Houten in Aachen veranlaßen Nachforschungen."

Von dem Priester in Lüttich, der die Flügeltafeln in wirren Zeitläuften rettete und an Jgnaz van Houten abgab, weiß auch Passavant (Lettre de Mr. Passavant, de Francfort, à Mr. O. Delepierre, à Bruges, sur les productions des peintres de l'ancienne école flamande aux XVe et XVIe siècles. Extrait du Messager des sciences historiques de Belgique, Gand 1842, p. 30); eine solche Sammeltätigkeit aus Sakristeien und Klöstern braucht aber der kirchliche Würdenträger nicht auf das Bistum Lüttich beschränkt zu haben. Schon vor der Schlacht bei Neerwinden hatten die Oesterreicher das Land besetzt und bei dem Sieg des Erzherzog Karl über die Sansculotten blieb die Abtei Flémalle wohl bestimmt vor Brand und Plünderung verschont. Sollen frühere Ereignisse die Schuld tragen, so darf auch an den Zug des Lafayette erinnert werden, der am 29. April 1792 in Givet einzog. Jedenfalls besteht kein Grund, die bestimmt gefaßte Aussage des Eigentümers, die Gemälde seien Bestandteile eines Altars aus dem Kloster Falin bei Sedan, kurzer Hand auf Seit' zu schieben. Vielleicht ist es der Lokalforschung möglich, die für den Ursprung und die Verbreitung dieser Kunstweise nicht unwichtige Angelegenheit vollkommen aufzuklären.

Im Kölner Stadtarchiv befindet sich ferner ein Schreiben des Malers Peter Cornelius, das Ernst Foerster (Peter Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, Berlin 1874) entgangen ist und hier mitgeteilt wird, weil es die früheste Nachricht über das Bruchstück mit dem Schächer

(1) Vgl. Hugo von Tschudi: „Der Meister von Flémalle". Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XIX, 1898, p. 8 und 89. — Friedrich Winkler: „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden." Straßburg 1913.

Digitized by Google

Gesinas (jetzt Städelsches Institut Nr. 105) enthält und mit begeistertem Lob als das Werk eines strengen und feurigen Meisters hervorhebt.

„Herrn Bois ſerée bey der Amtmännin Sartorius in He[i]delberg."

(Francfort 14 mai)

„Lieber Freund Nehmt es einem Maler nicht übel, wenn er nicht gleich mit der Feder bey der Hand ist; diese Leute haben fast alle den Fehler, weder Wein- noch Waßerscheu wohl aber Dintenscheu zu seyn."

„Ihr Wohlwollen, Ihr freundschaftlicher Vorschlag haben mir großen Kummer verursacht, insofern irgend eine fehlgeschlagene sehnlichst gehofte Freude, uns zum Kum̄er wird. Es hatt mir nehmlich gegen alles Vermuhten der Fürst jede fernere Arbeit für ihn aufgesagt, er der alles was nur mit dem Pinsel sudeln kan hier in Thätigkeit sezt, sezte mich aus derselben, weil ich ein Bild gemalt habe daß durch seine Strenge und alterthümlichen Karakter nicht in Reihe und Glied des guten Geschmacks paßen will."

„Auch kann ich Ihnen wenig tröstliches in hinsigt der gewünschten Bilder sagen. Auf das aus der Schule des Lenardo hatt einer vergeblich 30 Carolin und eine goldne repetier Uhr gebohten! es scheint dieser Mensch kenne den hohen Werth des Bildes und wolle ihn geltend machen. Eben so Schüz! er fodert für die Kreuzschleppung 20 Carolin, er meint die Zeit an solche Bilder zu kom̄en sey auf immer vorbey und mann müße so viel Vortheil daraus ziehen als man könne. Dieses bleibt aber unter uns! — Weiter hätte ich Ihnen darüber nichts zu sagen, haben sie nun die Güte, mir ferner ihre Instruktion mitzutheilen, denn ich bin auf welche Art ich nur im̄er kann, zu ihren Diensten. Aber ich muß Ihnen noch sagen, daß ich in Aschaffenburg wieder zwey sehr schöne alte Bilder gefunden habe. Wovon das eine ein bloßer Flügel einen sterbenden Schächer vorstellent, einzig in seiner Art sein mögte. Ich habe zum wenigsten nie von einem deutschen Meister einen so schön gezeichenten Körper Hände und Füße gesehn. Unten sieht man noch zwey halbe Figuren mit sehr lebendigen und schöne[n] Köpfe[n], sie sind fast lebens Groß und im Van Eik'schen Styl. Das andre ist ein jtalienisches Bild, man gab es für P. Perugino aus, da ich aber noch nichts von diesem Meister gesehn, so kan ich nicht sagen ob es so ist, doch daß es recht schön ist kan ich sagen. Es ist eine Madonna mit einem Kinde das mit einem Lam̄ spielt, die Figuren mögen halblebensgroß seyn, die Maria ist nur bis auf die Hüften sichtbar."

„Ich bitte die Frau von Wollzogen aufs höflichste zu grüßen."

„Noch einmahl sage ich ihnen, daß ichs für die Würkung eines Unsterns halte, der von jeher über mir war, daß ich nicht in Ihrer und ihrer Bilder Gesellschaft irgent etwas schaffen kan! Die im̄erwährende Gegenwart dieses Gedankens, die unbefriedigte Sehnsucht nach Ausbildung und Ausübung dessen was mich füllt; haben mich krank und unthätig gem[acht]."

„Ich wünsche recht wohl zu leben und daß sie mich in ihrem höchst schezbaren freundschaftlichen Andenken erhalten

P. Cornelius"

„Frankfurt g. 13 May 1811."

Bei dem Landschaftsmaler Christian Georg Schütz junior sah auch Goethe 16. September 1814 (Tagebücher W. A. III, Bd. 5 [1893] S. 132), neben altdeutschen Bildern ein Stück, das dem Roger v. der Weyden zugeschrieben wurde. Er rühmt die Sammlung ausdrücklich in seiner Schrift „Kunst und Alterthum am Rhein und Main" (W. A., Bd. 34 I [1902], S. 106) und hält sie für geeignet als Grundstock zu einem kunsthistorischen Museum. In Aschaffenburg sammelte der Germanist Bibliothekar Bernhard Hundeshagen jeder Art Werke der nordisch-mittelalterlichen Kunst. Einen angeblichen Raffael kopierte dort 1811 Helmina von Chézy mit Wasserfarben an einem Tage. Auch die Tafel mit dem Schächer Gesinas gehörte vielleicht damals einem Mitglied jener internationalen Gesellschaft, die sich im Hoflager des freigiebigen Fürst-Primas Karl Theodor von Dalberg zusammendrängte. Das Fragment kam 1840 von Legationsrat Pfeilschifter in Mannheim laut Katalog ins Städelsche Kunstinstitut; es ist wohl wiederum der Rest eines mächtigen Altarschreins, der den Sansculotten zum Opfer fiel. Als Gegenstand der verlorenen Gesamtkomposition ist zweifellos die Kreuzigung Christi anzunehmen. Nach dem Bericht der Evangelien gilt der römische Hauptmann mit seinem spontanen Bekenntnis ganz allgemein als unparteiischer Zeuge der wunderbaren Vorgänge beim Tode Jesu; seine Beteuerung gehört nicht zur Darstellung der Kreuzabnahme. Die Figuren eines mächtigen monumentalen Werks werden nicht ohne Überlegung zusammengestellt, und so dürfte die Mittelszene auf der stilfremden Passionstafel in S. Sauveur zu Brügge noch eher einen Begriff der verlorenen Darstellung geben wie das Triptychon in der Galerie der Royal Institution zu Liverpool mit dem Bild einer Kreuzabnahme.

E. Firmenich-Richartz.

Digitized by Google

REZENSIONEN

HANS HASSO VON VELTHEIM, Burgundische Kleinkirchen bis z. Jahre 1200. VIII und 120 S., 8°, 115 Abb. Verlag G. Müller und E. Rentsch, München 1913. Preis geb. M. 10.—.

Der Verfasser sagt in seinem Schlußwort, er habe mit seinem Buche einen „Pilotballon ablassen" wollen und er hoffe, was die burgundischen Kleinkirchen anbelange, „mit der Zeit mehr dieser kleinen, alten Juwelen zu sammeln, um sie endlich in einem Diadem zu vereinigen, dessen Strahlen mit den großen Edelsteinen der Kathedralen und Klöster Burgunds harmonieren".

Diese mit Phrasen geschmückte „Sammelarbeit" muß ich etwas näher beleuchten. Greifen wir einmal auf gut Glück in das Buch hinein: auf Seite 78—81 steht eine Beschreibung der Kirche St. Lazare in Avallon, die der „Verfasser" im großen und ganzen Wort für Wort aus dem Führer im „Congrès archéologique de France tenu à Avallon en 1907" abgeschrieben hat, und zwar ohne jede Quellenangabe und ohne Anführungszeichen! Ich stelle zum Vergleiche die beiden Texte für einen sehr bezeichnenden Abschnitt hier zusammen. Zunächst das französische Original, bei dem ich die von v. Veltheim ausgelassenen Stellen — es sind gerade immer interessante Einzelheiten — einklammere und die von ihm unverstandenen Ausdrücke hervorhebe. Also op. cit. p. 4/5: „La nef comprend six travées. Les arêtes de ses voûtes, qui ont été restaurées, viennent mourir dans une calotte aplatie. Les piles (cruciformes) sont flanquées de quatre colonnes engagées qui supportent (les grandes arcades), les doubleaux des grandes voûtes et ceux des bas-côtés. Tous ces arcs (en tiers-point) ont le même profil, (leur large bandeau retombe sur le tailloir carré du chapiteau de la colonne engagée et leurs deux boudins s'appuient sur un dosseret de la pile). Un cordon mouluré passe au dessus des grandes arcades et présente à chaque pile un décrochement, correspondant à la déclivité du sol de l'église vers l'est. Dans l'angle formé par les piles et le mur, une colonnette supporte un formeret (en tiers-point orné d'un boudin). Par une disposition fréquente dans les églises de la région, le bandeau contourne les piles, formant bague autour des colonnes. (La décoration végétale qui orne le tailloir des chapiteaux des colonnes, à la retombée des grandes arcades et à celle du doubleau de la nef, se prolonge horizontalement le long du pilastre des supports.) Des feuilles d'acanthe (très découpées), ornent les chapiteaux des colonnes, (dont les bases, dépourvues de griffes, offrent un boudin inférieur très épais). Dans chaque travée est percé, soit un petit oculus, presque tangent au formeret, soit une fenêtre (en plein cintre); un oculus s'ouvre aussi dans le mur de la façade et dans le mur opposé, au dessus de l'arc triomphal." Von Veltheim gibt das wieder, wie folgt, p. 79/80: „Das Hauptschiff besteht (wie der Plan zeigt) aus sechs Travesten[1]). Das Kreuzgewölbe, welches restauriert wurde, endigt in einer flachen Platte (!). Die Pfeiler werden von vier Säulen umschlossen, welche die Pfeilerbögen der großen Gewölbe des Hauptschiffes und des Seitenschiffes tragen (hier wirkt die Auslassung des französischen „grandes arcades" direkt sinnstörend). Alle Bögen und Pfeiler haben im Durchschnitt dasselbe Profil. Ein Gesims geht über den großen Bogen entlang und bildet an jedem Pfeiler eine Unterbrechung, die in ihrer Höhe jedesmal der Abschüssigkeit des Bodens der Kirche entspricht (da die Kirche nach Osten zu in ihrer Längsachse verschiedene Terrainhöhen zeigt, welche durch jedesmalige Stufen in die Erscheinung treten). In dem Winkel, der von der Mauer und dem Pfeiler gebildet wird, trägt eine kleine Säule einen Bogen. Gemäß einer häufigen Anordnung in den Kirchen des Bezirkes von Avallon, umgibt eine Wulst den Pfeiler, wie ein Ring um die Säulen. Akanthusblätter schmücken die Kapitäle der Säulen. Jedes Travest ist entweder von einem kleinen, runden Fenster durchbrochen, welches soweit oben ist, daß es fast den Bogen tangiert, oder durch ein großes Fenster. Solch ein kleines, rundes Fenster finden wir auch an der Fassadenmauer und der Abschlußmauer des Chores."

Dabei steht nun der Verfasser seinem Text ganz hilflos gegenüber, die bloße Wiedergabe macht ihm schon Schwierigkeiten, so übersetzt er z. B. den französischen, doch sicher sehr klaren terminus technicus „plein cintre surhaussé" mit „die in der Mitte hochgezogene Bogenrundung". Noch böser wird die Sache aber, wenn er von der skiavischen Abschrift seines Vorbildes absieht und „kürzen" will, dann treten so grobe Irrtümer auf, wie sie nur jemand machen kann, der von keinerlei Sachkenntnis berührt ist. So z. B. heißt es da auf p. 78: „Am linken Portal waren zu jeder Seite früher je eine Statue, wie eine alte Zeich-

(1) Das Wort ist mir unbekannt, gemeint sind „Joche".

Digitized by Google

nung, die ich im Archiv sah, zeigte; es waren Saint-Lazare und ein Prophet: Letztere soll sich jetzt am Glockenturm angebracht finden, wogegen die des Saint-Lazare auf ihrem alten Platz aufgestellt wurde." Im französischen Original ist klar auseinandergesetzt, daß die Figur des St. Lazare nicht mehr erhalten ist, aber die des Propheten, die früher im Turmboden war, jetzt am Portal steht. Und das böse Schicksal will, daß v. Veltheim diese Figur sogar abbildet — freilich ohne Quellenangabe nach einer Photographie des genannten „Congrès".

Die gesamten Abbildungen, die im Text stehen und die Grundrisse und Aufrisse enthalten, sind ohne jede Ausnahme französischen Werken ohne alle Quellenangabe entnommen, und zwar sind sie nicht einmal umgezeichnet worden, sondern ganz mechanisch reproduziert in einer Art, die diese Tatsache verschleiern soll. Es sind nämlich die französischen Beischriften, die die verschiedenen Schraffierungen der Grundrisse erklären sollen und in den Zeichnungen stehen, in deutsche verwandelt worden, aber so, daß in der flüchtigen Art v. Veltheims anstatt XVI. Jahrhundert XIV. Jahrhundert dasteht usw. Also nicht einmal richtig abschreiben kann der „Verfasser", was ihn aber nicht hindert, sich damit zu brüsten, er habe diese oder jene Angabe im „Archiv" gefunden, während sie in Wahrheit natürlich in seiner Vorlage steht. Aber das alles ist versucht worden, „geschickt" zu verhüllen, indem der Autor an anderen Stellen, wo er seitenweise ausschreibt, auch einmal die Quellen angibt: dann würde man ihm ja wohl glauben, daß das übrige von ihm selbst sei!

Ein Mann mit solcher Arbeitsmethode hat sich ein für allemal des Rechtes begeben, ernst genommen zu werden. Wer aber den Stoff seiner „Arbeit" kennen lernen will, der sei auf die Behandlungen hingewiesen, die denselben in einer kurzen und bündigen Form darstellen. Es sind das „André Philippe, L'architecture religieuse au XIe et XIIe siècle dans l'ancien diocèse d'Auxerre" im Bulletin Monumental 1904 (v. Veltheim zitiert das im Literaturnachweis, der übrigens geradezu ein Kuriosum ist, folgendermaßen: „A. Philippe, Bulletin Monumental". Man ahnt weshalb!) und der genannte „Congrès". Ihnen hat der „Autor" entnommen, was nur zu entnehmen war, teils abschreibend, teils unverständig kombinierend. Von eigenen Beobachtungen, die irgendwelchen Wert hätten, ist im Buche nichts zu entdecken.

Ein lieber Fachgenosse schrieb mir, dies Buch sei eine Widerlegung nicht wert, aber es werden mir wohl alle — mit Ausnahme des „Verfassers" — beistimmen, daß bei diesem Sachverhalt doch etwas geschehen mußte, sollte diese böse Saat nicht um sich greifen. Ernst Gall.

HERMANN HIEBER, Die Miniaturen des frühen Mittelalters. R. Piper & Co., Verlag. München 1912.

Ich habe mich lange bedacht, ob eine Anzeige dieses Buches in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" angebracht sei. Es enthält ja selbstverständlich keine selbständige wissenschaftliche Arbeit und es sucht sein Publikum in einem anderen Kreise, als unter den Lesern dieser Zeitschrift. Und doch fordert es zu einer Meinungsäußerung in Fachkreisen heraus, und sei es nur zu einer kurzen, energischen Abwehr. Selten ist ernster wissenschaftlicher Forschung solcher Unbill angetan worden, wie hier. Selten haben sich Dilettantismus und Bücherweisheit so unverfroren in den Mantel ernster Gelehrsamkeit und selbständiger Forschung gehüllt. Das ganze Buch ist ein großer Bluff. Dieser Vorwurf ist auch dem Verlag nicht zu ersparen: die „Aufmachung", die verblüffende Montierung der beiden Farbentafeln aus Cim. 57 und 58 auf schmerzend rotes Papier, kann nur als ästhetische mala fides bezeichnet werden.

In dem Texte sind die Irrtümer, Mißverständnisse, Ungenauigkeiten aller Art nicht das schlimmste. Es gilt ja wohl auch als kleinlich, auf einzelne Verfehlungen den Finger zu legen. Immerhin: wer die Vorlage des Utrecht-Psalters in einem Athoskloster entstanden glaubt, das „Sacramentaire d'Autun", ein Erzeugnis des Klosters Marmoutier (majus monasterium) in Tours, nach Mauresmünster versetzt, das Evangeliar Heinrichs II. Cim. 57 der Regensburger Schule zurechnet, den Deckel des Codex aureus von S. Emmeran für byzantinische Arbeit hält — ja, der darf eben kein Buch über frühmittelalterliche Miniaturen schreiben. Wenn ihn aber doch wer weiß was für unselige Zusammenhänge vor diese Aufgabe stellten, zu deren Lösung ihm alle Vorbedingungen fehlten, dann wäre größte Zurückhaltung, Vorsicht und Bescheidenheit seine besondere Pflicht gewesen. Dahingegen sucht der Verfasser seine mangelhaften, nur angelesenen Kenntnisse unter einer — abermals verblüffenden — Arroganz zu verbergen. Mit den schwierigsten Problemen der frühmittelalterlichen Kunstforschung wird da jongliert, daß einem — der Verfasser würde sagen „Maul" und Nase offen stehen vor Bewunderung über dies souveräne Wissen, das offenbar ohne die geringste

Digitized by Google

Beschmutzung durch die „Kärrnerarbeit, mit der sich die Mehrzahl der Kunsthistoriker abmüht", erworben ist. Ehrlich erarbeitete Meinungen älterer Forscher, die naturgemäß neueren Erkenntnissen haben weichen müssen, werden verunglimpft — wie hätte sich der Verfasser wohl vor 20 Jahren zu der Auffassung „oberflächlicher Historiker" von der karolingischen Renaissance gestellt?! Diese neuen, aus mühevoller Einzelarbeit erwachsenen Erkenntnisse aber werden in solch übertreibendem Reklamestil ausposaunt mit banalen Angriffen auf „römische Priester", „unentwegte Teutsche" und „Pangermanisten vom Schlage Richard Wagners", daß hier nicht von einer nützlichen Verbreitung, sondern nur von Entstellung und Verzerrung der Wissenschaft geredet werden kann.

Wenn der Text nun wenigstens insofern seinen Zweck erfüllte, daß er das Künstlerische eindringend und ernsthaft behandelte! Aber die hier beliebte Art, die frühmittelalterlichen Miniaturen im Tone einer Ausstellungskritik von heute zu rezensieren, hier zu loben, dort zu tadeln, vor „Überschätzung" zu warnen, fordert den schärfsten Widerspruch heraus. „Das Streben nach Monumentalität, das uns heutigen heiligstes Anliegen ist" — hinc illae lacrimae — hätte ganz anders zum Bewußtsein gebracht werden müssen, soweit überhaupt von ihm die Rede sein kann: bei den „Künstlern Syriens und des Athos (!)" wird es schwer nachzuweisen sein. Damit, daß man einmal die Namen Hodler und Grünewald in den Text einflicht, ist es auch nicht getan.

Nein, auf diese Art wird das vorgebliche Ziel nicht erreicht: Verständnis und Respekt vor aller, auch der uns fernsten und fremdesten Kunst zu erwecken, um damit in weiteren Kreisen den Boden für alle ernste und aufrichtige Kunst unserer Tage zu bereiten. Nicht nur im Namen der Wissenschaft, sondern auch im Interesse der lebenden Kunst muß gegen eine derartige Popularisierung der Kunstgeschichte Front gemacht werden. Da nutzt es nichts, daß auch manches Gute und Richtige in diesem Buche steht. C'est le ton qui fait la musique, und was hilft es, weiteren Kreisen von geistigen Dingen zu reden, wenn man ihnen nicht etwas von der Ehrfurcht mitteilt, die aller geistigen Arbeit und alles geistigen Genießens unerschütterliches Fundament sein muß. Vitzthum.

WILLY KURTH, Die Darstellung des Nackten in dem Quattrocento von Florenz. Verlag von H. Streisand, Berlin 1912. 120 S.

Jakob Burckhardt hat die Kulturtat der Renaissance die Entdeckung der Welt und des Menschen genannt. Weil der Italiener jener Epoche anders war als der des frühen Mittelalters, sah er die Umwelt und sich selbst mit andern Augen an; und charakteristisch für den gewaltigen Umschwung ist es, daß, als man damals lernte, in der Darstellung die menschliche Gestalt auf feste Füße zu stellen inmitten irdischer Schönheit, und sie richtiger und natürlicher schilderte als vordem, bereits die Mitlebenden, bzw. die wenig Jüngeren, solches als hohen Ruhm, als Zeichen, daß eine neue Zeit begonnen hatte, angesehn haben. In Toskana, dem Land des Fortschritts seit dem 13. Jahrhundert, wurde die Aktdarstellung wieder zum Problem, d. h. zum ersten Male in der nachchristlichen Welt.

Kurth hat versucht, die allmähliche Lösung dieser wichtigen Aufgabe von Niccolò Pisano bis Leonardo da Vinci zu schildern. Im ganzen scheint seine Darstellung richtig, wenn auch die abschließende Arbeit noch über dies Thema zu schreiben bleibt, schon weil die spätere Entwicklung hier fehlt. Kurth bringt eine Menge zum Teil ganz neuer Beobachtungen, besonders über Einzelheiten. Manchen Kunsthistoriker werden freilich die anatomischen Details ermüden; doch ist ein Zuviel hier sicher besser als ein Zuwenig. So bestätigt es sich, daß die Künstler des Trecento und zu Beginn des 15. Jahrhunderts in sehr viel engerem Anschluß an die Antike gearbeitet haben, als die nächsten Generationen; und daß die älteren besonders bei der Darstellung des Rumpfes abhängig waren von spätrömischer Plastik, während Kopf und Glieder schon früh naturalistisch gebildet wurden. Erst bei den Meistern, die um die Mitte des Quattrocento an die Arbeit gingen, ist ein selbständigeres Aktstudium und bald danach auch anatomische Untersuchungen anzunehmen; (zur gleichen Zeit als die Darstellung antiker Stoffe mehr und mehr Mode wurde).

Wer den Besitz von Formvorstellungen im 14. und frühen 15. Jahrhundert kennt, muß diese (vor Kurth schon besprochene) Tatsache fast selbstverständlich finden. Ebenso einleuchtend — und auch im Prinzip gekannt — ist es, daß das Niveau des eignen Könnens beim Schaffenden bestimmend wird für seine Beurteilung älterer Kunst, bzw. für die Auswahl dessen, was er nachzuahmen versucht. Schade, daß Kurth nicht auf den weiblichen Akt

Digitized by Google

an Giovanni Pisanos Kanzelpfeiler aus dem Pisaner Dom (heute im Museum ebenda) eingeht. Denn diese gotisierende, im Bewegungsmotiv getreue Nachbildung des mediziäischen Venustypus gewährt fruchtbare Vergleiche zu Botticellis Venus. Freilich das berühmte Exemplar dieser antiken Komposition in den Uffizien ist kaum die Vorlage gewesen, da es erst 1677 aus Rom dorthin gelangte. — Maitanis Verdienste um die Aktdarstellung scheinen trotz seiner prachtvollen Reliefs am Orvietaner Dom recht hoch eingeschätzt. Zu allen Zeiten hat man im kleinen Format und im Flachrelief Kühneres gewagt, als in der monumentalen Freiskulptur und großfigurigen Darstellungen. Dagegen wäre die Bedeutung des Malers Andrea del Castagno, der zu den wenigen wirklichen Koloristen in Florenz gehört hat, nach meiner Meinung noch höher zu werten. Zweifelhaft scheint ferner, daß für die Darstellung des Rückens „schlechterdings keine antiken Beispiele vorhanden" waren (als Vorbild für Donatellos Bronzedavid, S. 44), und daß Donatello gipsgetränkte Stoffe zur Herstellung von Modellen verwandte. Die Giovanninobüste im Berliner Museum gilt als eine Gelegenheitsarbeit des großen Florentiners, ist aber m. W. noch nie als Modell angesprochen worden. — Erfreulich ists, daß Kurth ein paar Nichtflorentiner, wie Jacopo della Quercia und Piero della Francesco auch eingehend bespricht. — Dieser ist ja nicht nur ein Schaffender, sondern auch Theoretiker gewesen, und die — bevorstehende — Publikation seines Traktates im Urtext (vielleicht der schönste Fund, der Italienern in den letzten Jahren gelang) wird uns bald den großen umbrischen Maler noch sehr viel besser verstehen lehren und zum Verständnis der künstlerischen Absichten im Quattrocento ein Wesentliches beitragen. F. Schottmüller.

S. FLURY, Die Ornamente der Hakim- und Azhar-Moschee. Materialien zur Geschichte der älteren Kunst des Islam. Mit 34 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. Heidelberg 1912. Verlag von Carl Winter. Preis M. 16.—.

Die vorliegende Publikation, die alle der islamischen Kunstforschung nahestehenden mit großer Genugtuung begrüßen werden, bringt vor allem eine Fülle neuen, zeichnerischen und photographischen Materials über die beiden Hauptwerke der Fatimidenzeit Kairos, die, wie der Verfasser richtig bemerkt, trotz ihrer einschneidenden Bedeutung für die weitere Entwicklung des Ornaments in Ägypten bisher von der Forschung vernachlässigt wurden. Der Text gibt dazu in geschickter Anordnung des Materials eine sorgfältige und klare Analyse der einzelnen dekorativen Bestandteile.

Zunächst werden die Gipsornamente der Hakim-Moschee behandelt, und zwar der Schriftdekor getrennt von den Ornamentalformen einzelner Architekturteile. Darauf erfährt die Dekoration der Azhar-Moschee, soweit sie noch der Fatimidenzeit angehört, in ähnlicher Teilung eine eingehende Würdigung, und schließlich werden in einem dritten Kapitel die Steinornamente an den Mauern der Moschee el-Hakim besprochen.

Die Erörterung der Buchstabenformen, der geometrischen und vegetabilen Gebilde, geben dem Verfasser reichlich Gelegenheit, auf Datierungsfragen und Entwicklungsreihen einzugehen, und wenn auch die zeitliche und stilistische Stellung der beiden Bauten innerhalb der Kunst Kairos im allgemeinen feststeht, so bringen doch diese Untersuchungen eine Menge neuer Gesichtspunkte, die uns ein Eindringen in die letzten Feinheiten islamischer Kunstwerdung gestatten und eigentlich zum ersten Male einen bestimmten Komplex dekorativer Formen erschöpfend charakterisieren.

Man wird also der Arbeit Flurys das Lob spenden müssen, daß sie für die islamische Kunstforschung nach der Seite des Ornamentgeschichtlichen neue und aussichtsvolle Bahnen eröffnet. Kühnel.

CASIMIR von CHLEDOWSKI, Rom. Band I: Die Menschen der Renaissance. Band II: Die Menschen des Barock. Autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen von Rosa Schapire. München 1912, bei Georg Müller.

Seinen beiden Büchern über Siena und Ferrara hat der polnische Kulturhistoriker unlängst ein zweibändiges Romwerk folgen lassen, das verdienstlicherweise ebenfalls in einer deutschen Ausgabe erschien. Wie immer man sich aber auch zu der Art der Chledowskischen Geschichtsschreibung stellen mag, das eine steht fest, daß es wenige Schriftsteller gibt, die einen gewaltigen Stoff ähnlich von innen heraus zu beleben verstehen, wie dieser ungemein belesene und wortgewandte Verfasser, dessen Temperament immer von der Großartigkeit seines Themas inneren Rhythmus empfängt. Wie wenig dabei Chledowski im letzten Kunsthistoriker ist, zeigt nichts so sehr als sein zweibändiges Rombuch. Aber vielleicht ist das auch der eine große Vorzug seiner Art, daß er nicht am einzelnen haftet, sondern sein Weltgebäude allein aus den Ideen der Zeit auf-

Digitized by Google

baut, deren fruchtbare Größe ebenso in den Menschen und historischen Geschehnissen wie in dem, was künstlerischer Geist geformt, nachzittert. Und mehr noch als beim Lesen der früheren, obengenannten Werke empfindet man bei der Lektüre des letzten Buches die Überzeugung des Verfassers, daß eine Zeit wie die Renaissance im letzten durch die Größe ihrer Menschen bestimmt wurde. Was das Weltgeschehen dagegen im ganzen dazu beitrug, diesem Zeitalter seinen besonderen Charakter zu geben, ist beinahe nebensächlich im Hinblick auf den Willen und die Energie der Persönlichkeiten, gegenüber dem Verlangen nach Kultur und dem oft brutalen Ehrgeiz nach höchster Macht. In den Menschen, die Träger dieser Zeitkultur gewesen, spiegelt sich für Chledowski — man möchte sagen — das eigentliche Fatum der Geschichte wider. Und so ist sein Buch über Rom — wie es der Untertitel deutlich genug zeigt — wirklich das Buch über die Menschen der Renaissance, bzw. des Barock. Für ihn sind die einzelnen Erscheinungen symptomatisch für die Zeit selbst. Das Geschlecht der Colonna weist auf den Kampf des überkommenen Mittelalters mit der neuen Zeit hin, der Einfall der Humanisten leitet ähnlich die ganze Zwiespältigkeit der Kultur ein, als die man die römische Hochrenaissance im letzten ansprechen darf. Aus dieser ragen die Geschlechter der Rovere und Riario, ragen Erscheinungen wie Catarina Sforza oder Julius II. oder gar Leo X. (sehr charakteristisch, wie hier Chledowski an Stelle dieser Päpste ihre Umgebung setzt) ragen selbst der prächtige Chigi, Pietro Aretino und Baldassare Castiglione im guten wie im bösen Sinne als Gipfel neben anderen heraus und erst in einem Schlußkapitel des ersten Bandes werden Licht und Schatten gegeneinander abgewogen.

Ganz ähnlich ist die Kapiteldisposition des zweiten, den Menschen des Barock gewidmeten Bandes. Was dort „Licht und Schatten" aufzeichnen soll, lehrt hier „die Bilanz des Barock". Diese aber ergibt sich aus den ungemein dankbaren Kapiteln, die u. a. den Familien Cenci und Borghese, Urban VIII. und seinen Nepoten, dem Cavalier Marino, Innocenz X und Clemens IX, Bernini und Salvator Rosa gelten. Und vielleicht tritt einem in keinem anderen Buche ähnlich das Zwiespältige, Heterogene und Bewegte der Zeit nahe wie in diesen feinziselierten Bronzeplaketten, die aneinandergereiht wie ein monumental gefügtes Bildwerk der Kultur erscheinen.

Gewiß hat Chledowski in seinem zweibändigen, voluminösen Werk das Thema „Rom" nicht erschöpft (wer könnte es überhaupt restlos darstellen!) und doch wird man seinem Buch im Rahmen der Literatur einen bevorzugten Platz anzuweisen haben. Wenn man auf solche Bücher überhaupt das Wort prägen darf, daß sich in ihnen die Welt als Ganzes, gesehen durch das Temperament und die künstlerische Kraft einer einzelnen Persönlichkeit widerspiegelt, dann gilt das zweifellos für die Summe des genialen, bildnerischen Geistes, der in diesem Romwerk verschlossen ist. In diesem Sinne ist das Buch auch für den Kunstgelehrten nicht mehr zu umgehen — obwohl dem Kunsthistorischen, wie bereits eingangs erwähnt, fast nur nebensächliche Bedeutung in der Behandlung zukommt. Aber die Lücken, die hier mit Absicht offengelassen sind, werden durch hundert und mehr Vorzüge wettgemacht. Diese anzuführen, wäre nur durch eingehende Betrachtung jedes einzelnen Kapitels möglich. Für die Wissenschaft sind das jedem Bande beigefügte Literaturverzeichnis und das ausführliche Register besonders dankenswert, und auch die feingewählten Abbildungen innerhalb des Textes gereichen dem Ganzen zur besonderen Zierde. Die Übersetzerin aber hat sich ihrer schweren Aufgabe mit ebensoviel Geschmack wie stilistischem Können erledigt.

Georg Biermann.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Feuerbach. Des Meisters Gemälde in 200 Abbildungen. Klassiker der Kunst, Band 23. Deutsche Verlagsanstalt, 1913.

Die erste Zusammenstellung des Lebenswerkes Anselm Feuerbachs in Reproduktionen bedeutet für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, trotz einer gewissen Unvollständigkeit und der durch den Charakter der Publikation bedingten künstlerischen Unzulänglichkeit der Abbildungen, eine „Tat", — für den Meister die Ehrung, die als höchstes Ziel nach seinem Tode der unvergleichlichen Mutter vorschwebte.

Das bekannte Material erfuhr eine wertvolle Bereicherung durch die Auffindung von sieben verschollenen Werken. Etwa fünfzig Arbeiten, also beinahe der vierte Teil dessen, was der rastlose Mann bei seinem Tode hinterlassen, wurden zum ersten Male veröffentlicht und damit einem größeren Kreise zugänglich gemacht. Das Resultat konnte nur erreicht werden durch jahrelange systematische aufopferungsvolle Forschertätigkeit. Auf Schritt und Tritt merkt man denn auch des Verfassers innige Vertrautheit mit dem ganzen Gebiet. In der Anordnung der Werke tritt sie zutage wie

Digitized by Google

in der Einleitung, die in ein paar großen Zügen alles Wesentliche auf Feuerbach und seine Kunst Bezügliche zusammenfaßt. Sehr dankenswert erscheint die weitgehende Berücksichtigung Coutures, sofern sie durch die Beigabe dreier Abbildungen nach Werken dieses Künstlers zum Ausdruck kommt. Die Serie der Feuerbachschen Selbstporträts erfährt nach der menschlichen und künstlerischen Seite eine glückliche Ergänzung durch das interessante malerische Feuerbach-Bildnis von Couture aus dem Jahre 1853. Es fordert direkt einen Vergleich mit dem im selben Jahre entstandenen Feuerbach-Selbstporträt heraus, das beim Architekten von Berlepsch in Planegg hängt. Welcher Abstand der Anschauungsweisen, auch zwischen deutscher und französischer Kunst! Und doch, wie sehr ist Feuerbach gerade von Couture beeinflußt worden! Im „Gastmahl des Plato" noch spüren wir den „Damokles" und in fast allen Feuerbachschen Porträts die malerische Kultur, die sich in Coutures ausgezeichneter Studie der beiden Mädchen zu den Fresken der Marienkapelle von St. Eustache offenbart. Im allgemeinen unterschätzt der Verfasser zweifellos etwas Couture, wie auch Tschudi ihm, m. E., in seiner sehr begreiflichen Begeisterung für Manet, nicht ganz gerecht geworden ist. Manet selbst ist durch Couture gefördert worden, Puvis de Chavannes dankt ihm nachhaltige Anregung, — Feuerbach ist ohne Couture überhaupt nicht zu denken. Freilich brachte der Besuch seines Ateliers Feuerbach neben großen Vorteilen auch erhebliche Nachteile.

Bei Bildern, die „mehrfach wiederholt" sind, hätte es sich empfohlen, die Zahl der Wiederholungen und ihren augenblicklichen Standort bekannt zu geben. Die Notiz 6 auf Seite 181 wäre zum Beispiel zu ergänzen: „Eine Replik bei Geh. Regierungsrat Dr. Erich Schmidt (jetzt Erben), Berlin; eine zweite im Besitz der Familie Schiller in Würzburg." Entsprechend der Text unter „Aufenthaltsorte und Besitzer der Gemälde".

Die nicht abgebildeten Werke wären, der besseren Orientierung halber, wohl zweckmäßig in einem orientierenden Verzeichnis aufgeführt worden. Wer mit dem Material nicht genauer vertraut ist, ist, bei der Anlage des Buches, nur allzu leicht geneigt, in ihm eine lückenlose Zusammenstellung des ganzen Oeuvres zu erblicken. Freilich soll nicht verschwiegen werden, daß es sich bei den meisten der fehlenden Arbeiten um Wiederholungen, flüchtige Skizzen oder unvollendete Bilder handelt.

Sammelwerke wie das vorliegende erwecken, mag man auch nicht mit allen Einzelheiten einverstanden sein, den Wunsch, daß sich die Vertreter der „neueren Kunstgeschichte" in weiterem Umfange als bisher mit der Kunst des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich beschäftigen möchten. Vom Quattrocento abgesehen gibt es doch keine Epoche in der Geschichte der europäischen Malerei, die für die Entwicklung der Malerei Ähnliches geleistet hätte und eine ähnliche Bedeutung besäße wie das verflossene Säkulum. Begegnet die historische Betrachtung unzweifelhaft manchen Schwierigkeiten, die in der Kürze des zeitlichen Abstandes unserer Forschung von jener Epoche begründet liegen, so harrt doch allein eine riesenhafte Inventarisationsarbeit der Erledigung. Die Zeitschriften bieten keinen ausreichenden Ersatz für das Fehlen von Zentralstellen, die unter bestimmten historischen Gesichtspunkten das Material systematisch zusammentragen. Für eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts bedarf es auf Jahrzehnte hinaus noch chronistischer gewissenhafter Vorarbeiten. Die Zeit drängt. Nach fünfzig Jahren wird viel wertvolles Gut — man denke nur an die noch lebendige Ateliertradition in Paris, München und Berlin — für immer verloren sein, wenn es nicht gelingt, seiner bald habhaft zu werden. Und früher als in vierhundert Jahren wird man dem Vasari des 19. Jahrhunderts Dank wissen. G. J. Kern.

OTTO FROEHLICH, Internationale Bibliographie d. Kunstwissenschaft. VIII. Bd., Jahr 1909, 8°, VIII, 334 S. Berlin 1913. B. Behrs Verlag (Friedrich Feddersen). Preis M. 18.—.

Das Erscheinen des achten Bandes der Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft gibt erfreulicherweise wieder einmal Veranlassung auf das verdienstvolle Unternehmen hinzuweisen und vor allen Dingen die in Frage kommenden Interessenten zu bitten, dem Werk durch Subskription und Ankauf die nötige Unterstützung zuteil werden zu lassen. Es sollte keine öffentliche Bibliothek, kein Museum und keine Kunstsammlung anzutreffen sein, auf der die Bibliographie nicht zu finden wäre.

Auch der neueste Band hält das, was seinerzeit Arthur L. Jellinek im Vorwort zum ersten Bande (1902) ausgesprochen hat. Es soll mit der Bibliographie ein übersichtliches Hilfsmittel für die Kunstliteratur (Buchliteratur, Kunstzeitschriften, Tagesblätter) geboten sein, das den Forscher in den Stand setzt, sich schnell über ein bestimmtes Thema zu unterrichten. Jellinek besaß einen ganz eigenartigen Sinn für alles Bibliographische, einen Sinn, der im Verein mit einem großen Spürsinn

Digitized by Google

und einem unermüdlichen Fleiß geradezu erstaunliches geleistet hat. Seit seinem frühen Tode hat Dr. Otto Froehlich das Werk weitergeführt. Wie mir scheint, ist seitdem das Gebiet der Tagesblätter etwas weniger denn früher berücksichtigt worden. Im übrigen halte ich es nicht für angebracht, etwa auf einzelne falsche Angaben und fehlende Artikel hinzuweisen. Wer je selbst ähnliche bibliographische Zusammenstellungen gemacht hat, der kennt die Schwierigkeit der Materie und weiß, daß Fehler und Auslassungen unvermeidlich sind. Im Vorwort ist zu lesen, daß Dr. Froehlich nunmehr die Herausgabe niedergelegt hat. Die folgenden Bände soll Dr. Ignaz Beth bearbeiten. Es sei dem neuen Bearbeiter ein herzliches Glückauf zugerufen. Je schneller die folgenden Bände erscheinen, um so größer ist ihr Wert. Möge ein guter Erfolg zum dauernden Gelingen des Unternehmens beitragen.

Gottfried Müller.

GEORG LIPPOLD, Griechische Porträtstatuen. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München, 1912.

Eine Geschichte der antiken Porträtstatue, wie sie sich uns aus der monumentalen Überlieferung darstellt, ist seit langem ein Bedürfnis. Noch freilich kann sie — bei den zahlreichen Zwiespältigkeiten in der Auffassung mancher Erscheinungen selbst des 5. und 4. Jahrhunderts und vor allem, so lange die hellenistischen und kaiserzeitlichen griechischen Grabreliefs nicht gesammelt sind, nicht geschrieben werden.

Eine sehr tüchtige Vorstudie liefert jetzt mit einer Zusammenfassung der bisher sicher eruierten Entwicklunglinien und vorsichtiger, klug abwägender Entscheidung in Einzelfragen — die, weil sie aus einer Betrachtung des Zusammenhangs sich ergibt, besonders beachtlich bleibt, auch wo sie noch anfechtbar scheint — bis zum hellenistischen Porträt Georg Lippold in einer Habilitationsschrift der Münchner Universität.

Hier ist zuerst das bis jetzt zur Verfügung stehende monumentale und literarische Material (das eng dazu gehörende inschriftliche verlangt eine besonders, nicht minder dringende kritische Untersuchung) und der Stand seiner wissenschaftlichen Erforschung sorgfältig gesammelt und kritisch gesichtet vorgelegt.

Sodann wird aus den zerstreuten Einzeluntersuchungen der Zusammenhang der Entwicklung der Porträtstatue erschlossen, der keine eigentlichen Überraschungen mehr bringen kann, aber doch als Übersicht über die einzelne Gattung willkommen und als Teil der Entwicklungsgeschichte der gesamten griechischen Kunst von Wert ist.

Denn gerade Lippold hat — wo ein Furtwänglers Einfluß nachwirkt — gelegentlich herausgehoben, wie sehr auch die Geschichte der griechischen Porträtstatue in der Entwicklung der Gesamtkunst und der sie beherrschenden Geisteswelt verankert ist.

K. Hönn.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 14:

V. C. HABICHT, Neuerworbene Gemälde moderner Meister des Kestner-Museums in Hannover. (6 Ab.)

ERNST WEISS, Eine Kopie Hans Baldungs nach Jan Gossart genannt Mabuse. (3 Abb.)

Heft 15:

JULIUS LEISCHING, Das Altwiener Porzellanzimmer aus dem Palais Dubsky in Brünn. (4 Abb.)

V. C. HABICHT, Eine Hochzeitsschüssel mit einem Gemälde nach einem Stiche des Meisters E. S. (1 Abbildung.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 11:

G. J. KERN, Zu Feuerbachs Darstellungen der Iphigenie. (1 Tafel, 5 Abb.)

DETLEV FREIH. VON HADELN, Damiano Mazza. (5 Abb.)

WERNER WEISBACH, Eine Darstellung der letzten deutschen Kaiserkrönung in Rom. (9 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 11:

G. J. WOLF, Französische Schule in Deutschland. Zur Ausstellung „Französische Kunst des 19. Jahrhunderts" der Galerie Heinemann in München. (2 Tafeln, 17 Abb.)

ROBERT BREUER, Die große Berliner Kunstausstellung.

A. E. BRINCKMANN, Die „Margarethenhöhe" bei Essen, erbaut von Prof. Georg Metzendorf. (1 Tafel, 16 Abb.)

BERTA ZUCKERKANDL, Ludwig Heinrich Jungnickel-Frankfurt. (3 Tafeln, 11 Abb.)

J. VON BÜLOW, Architekt Dagobert Peche-Wien. (1 Tafel, 24 Abb.)

ROBERT BREUER, Die Architektonisierung des Lichtes. Zu neuen Arbeiten von Gottfried Heinersdorff. (16 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 6/7:

H. G. STRÖHL, Die Wappen der Ordensstifte und Abteien in Böhmen, Mähren und Bosnien. (27 Abb.)

PH. M. HALM, Noch einmal der Wolfgangsaltar in Kefermarkt. (13 Abb.)

Bekämpft die Ubellsche Attribution des Altars an Riemenschneider.

H. UBELL, Erwiderung.

H. FISCHEL, Ausstellung österr. Tapeten-, Linkrusta- und Linoleumindustrie im Österr. Museum. (16 Abb.)

H. FISCHEL, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

DIE KUNST.

XIV., Heft 11:

WILLY F. STORCK, Die Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Mannheim. (1 farb. Tafel, 26 Abb.)

HERMANN TAFEL, Die große Kunstausstellung in Stuttgart. (1 farb. Tafel, 25 Abb.)

EUGEN KALKSCHMIDT, Die Neubauten in Bad Kissingen von Max Littmann. (2 Tafeln, 20 Abb.)

A. DOBSKY, Johann Vincenz Cissarz. (24 Abb.)

WILHELM MIESSNER, 150 Jahre Königl. Berliner Porzellanmanufaktur. (14 Abb.)

OTTO PELKA, Eine Amtskette von Ernst Riegel. (1 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 11:

GUSTAV PAULI, David im Petit Palais. (1 Tafel, 8 Abb.)

FRANK DELAGE, Höhlenmalereien der Vorzeit. (9 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Schloß Rheinsberg. (9 Abb.)

CURT GLASER, Edvard Munch als Graphiker. (13 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVI., Neue Folge, Bd. I, Heft 3:

KURT STEINBART, Greco und die spanische Mystik. (5 Abb.)

MARIA GRUNEWALD, Notiz zu Dürers Adamdarstellungen.

E. W. BRAUN, Neues über Peter Flötner. (7 Abb.)

ALFRED GÜMBEL, Archivalische Beiträge zur Stoßbiographie. III. Die Heimat der Familie Stoß. Mit einem Anhang: Hanns Maler von Dinkelsbühl.

ARTUR WEESE, Carl Justi.

W. v. SEIDLITZ, Andreas Aubert †.

Literatur.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI., Heft 4:

BURKHARD MEIER, Das Grabmal des Bischofs Rotho im Dom zu Paderborn. (1 Tafel.)

FRITZ WITTE, Die Sage vom hl. Gral und die Liturgie. (3 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Zwei koptische Weihrauchfässer. (4 Abb.)

ILDEFONS HERWEGEN O.S.B., Zur Ikonographie des Sacramentarium Fuldense. (1 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 10:

HANS KARLINGER, Rudolf Harrach. (3 Tafeln, 36 Abb. nach Goldschmiedearbeiten des Künstlers.)

Digitized by Google

OSCAR GEHRIG, Maria Ellenrieder.

A. W. HOPMANN, Die große Kunstausstellung Düsseldorf 1913.

FRITZ KRAUSS, Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes zu Mannheim.

Neues über Hausschwamm.

Wiener Kunstbrief.

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

XIII., Heft 8:

Der Essener Wettbewerb des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein. (9 Taf., 6 Abb.)

W. GISCHLER, Hermann Billing, Das neue Kollegiengebäude der Universität Freiburg. (8 Abb.)

Ein Landhaus im Taunus von Hugo Eberhardt.

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 7:

Peter Paul Rubens, Bildnis des Erzbischofs Antoine Triest von Gent; ehemalige Sammlung Nemes, Budapest.

Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Christus und die Ehebrecherin; ehemalige Sammlung Nemes, Budapest.

Dirk Jan van der Laen, Das Landhaus; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Tizian Vecellio, Bildnis des Herzogs Federigo II. von Mantua; ehemalige Sammlung Nemes, Budapest. Text von August L. Mayer.

Piero dei Franceschi, gen. della Francesca, Heiliger Hieronymus und ein Betender; Venedig, Akademie. Text von Corrado Ricci.

EMPORIUM.

XXXVIII., Juli 1913:

VITTORIO PICA, Philip Zilcken. (28 Abb.)

TOMASO SILLANI, Ostia, l'Emporio di Roma. (25 Abb.)

August 1913:

WILLIAM RITTER, Max Svabinsky. (18 Abb.)

GUSTAVO FRIZZONI, Problemi attinenti al Fiore dell'arte italiana. (8 Abb.)

NICOLA DE ALDISIO, La mostra degli acquerelli di William Walcott a Londra. (15 Abb.)

LES ARTS.

Juli 1913:

MAURICE HAMEL, Société des artistes français, Salon de 1913. (27 Abb.)

GABRIEL MOUREY, La Société anglaise des artistes graveurs - imprimeurs, d'estampes originales en couleurs. (9 Abb.)

August 1913:

LÉANDRE VAILLAT, L'oeuvre de Théodore Chassériau. (40 Abb.)

MUSEUM.

III., Heft 1:

CAMILO MAUCLAIR, Ignacio Zuloaga. (1 Farbtaf., 39 Abb.)

Sonderheft über das Oeuvre des Malers Zuloaga.

Heft 2:

E. ROMERO EL TORRES, El pintor de los umertos. (15 Abb.)

Behandelt die Darstellungen von Köpfen toter Heiliger, die eine Eigentümlichkeit des Malers Valdés Leal waren, und bringt viel neues Material zu diesem Thema.

A. D. E., Hans Looscher. (1 Taf., 7 Abb.)

F. ROCHES, El salón de otoño de 1912, Paris. (12 Abb.)

S. T., La vida artistica. (14 Abb.)

Notizen über die Ausstellung Cabanyes in Barcelona, über Kunst und Kunstgewerbe in Ungarn und über Pariser Auktionen.

Heft 3:

L. TRAMOYERES BLASCO, La Virgen de la Leche en el arte. I. Escuelas extranjeras. (43 Abb.)

Behandelt ikonographisch die Darstellungen der Jungfrau, die das Kind stillt, in der Malerei.

Heft 4:

V. VON LOGA, Los cuadros de la Hispanic Society of America. (18 Abb.)

Behandelt Bilder von Goya, Lucas, Valdés Leal, Greco, Murillo, Velázquez, Pareja, Caereño, A. Moro, Zurbaran usw. in amerikanischem Privatbesitz.

A. PÉREZ CABRERO, Ibiza arqueológica. (16 Abb.)

Aus einer kürzlich erschienenen, ebenso betitelten Publikation. Es handelt sich um iberisch-phönikische Altertümer.

R. MASNAR, Gerald Moirer. (1 Farbtaf., 3 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Juliheft 1913:

C. H. COLLINS BAKER, An Unpublished Drawing by Ingres. (1 Tafel.)

Die behandelte Handzeichnung, die hier erstmals reproduziert wird, stammt aus dem Jahre 1815, stellt die zwei Töchter der Earl of Sandwich dar und gehört jetzt Mr. Leverton Harris.

BERNARD RACKHAM, The Sources of Design in Italian Majolica. (2 Tafeln mit 8 Abbildungen.)

Die Abstammung der Zeichnungen für italienische Majoliken von den Stichen u. Holzschnitten nach mehr oder weniger bekannten Gemälden ihrer Zeit, die von der kunsthistorischen Forschung bisher kaum behandelt worden war, wird hier zum Gegenstand einer auf eine Reihe von Einzelbeispielen fußenden Abhandlung gemacht.

JOHN GEORGE, Duke of Saxony: Coptic Miniatures in Egyptian Churches and Monasteries. (1 Tafel mit 6 Abbildungen.)

Gibt u. a. eine Beschreibung der einzigen in Altkairo noch befindlichen koptischen Handschrift,

Digitized by Google

deren Miniaturen Figuren als Darstellung enthalten.

MARTIN ALDAR, The Representation of Movement in Art. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

GIACOMO DE NICOLA, Sassetta between 1423 and 1433. — I. (2 Tafeln mit 3 Abbildungen.)

Beginnt auf Grundlage langwieriger Forschungen eine Darstellung der Kunst des Sienesen Sassetta, dessen Ancona der Arte della Lana aus verschiedenen da und dort zerstreuten Stücken rekonstruiert und den Jahren 1423—26 zugewiesen wird.

The Embroideries of the Golden Fleece in the Imperial Museum of Vienna.

Beschreibt auf Grundlage des Dr. J. v. Schlosserschen Buches „Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom goldenen Vließe" die in Wien sich befindenden, frühniederländischen Stickereien und macht einige Vorschläge zur genaueren ikonographischen Bestimmung derselben.

OSKAR FISCHEL, A Composition by Rafael (2 Tafeln mit 10 Abbildungen.)

Geht von einem dem Fitzwilliam-Museum von Mr. T. G. Clough zum Geschenk gemachten Blatte, einer Kopie aus der Antaldi-Kollektion, aus, das mit zwei anderen offenbar auf ein verlorenes Original zurückgeht.

EGERTON BECK, The Mitre and Tiara in Heraldry and Ornament. — I.

Führt zunächst an, welche geistlichen und auch weltlichen Würdenträger die Mitra tragen durften resp. noch tragen dürfen.

CLAUDE ANET, The „Manafi-I-Heiwan". I. (1 kolorierte und 2 andere Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Diese persische Handschrift mit 94 miniaturgeschmückten Seiten gehört der Pierpont Morganschen Sammlung an und stammt aus dem 13. Jahrhundert. In ihr findet sich keine Spur eines byzantinischen Einflusses, sie zeugt vielmehr von großer Originalität.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. — X. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

SIR MARTIN CONWAY, The Catalogue of the Munich Exhibition of Mussulman Art.

Schließt an eine Würdigung des großen dreibändigen Werkes einen sehr beachtenswerten Vorschlag an, derartige Werke als Mappenwerke (in Kartons, nicht in Portofolios) herauszugeben und zwar in einer Standardgröße, über die sich Museen und Verleger aller Länder einigen sollten. Dann erst würden Werke dieser Art sich für den Forscher wirklich von großem und stetig wachsenden Nutzen erweisen, namentlich für die vergleichende Forschung.

Art in France. — Letters to the Editors. — Reviews. — Notes (mit 1 Tafel). — German Periodicals. — Recent Art Publications.

STARYJE GODY.

Juni:

BARON A. VON FOELKERSAM, La duchesse de Kingston et ses séjours en Russie. (13 Abb.)

Diese etwas abenteuerliche Engländerin weilte zur Zeit Katharina II. wiederholt in St. Petersburg und hatte hierher eine Reihe wertvoller Gemälde und sonstiger Kunstwerke mitgebracht, deren jetziger Befund sich weiter nicht verfolgen läßt. Aus dieser Sammlung stammen die in der Petersburger Akademie der Künste befindlichen sieben großen Teppichkartons von Rubens-Snyders, Jagdszenen darstellend, sowie eine imposante Silbervase (Londoner Arbeit um 1715) in der kaiserl. Ermitage.

W. TROUTOWSKY, L'exposition Romanoff à Moscou. (13 Abb.)

Ausstellung russischer Kirchenkunst des 17. Jahrhunderts, darunter besonders kostbare Geschenke des ersten Romanowzaren an Klöster und Kirchen der Moskauer Eparchie - Evangelieneinbände in Edelmetall mit Steinen und Emails, Kirchengeräte, Stickereien, Miniaturen usw.

P. STOLPIANSKY, Le vieux Petersbourg; la vente d'objets d'art au XVIIIe siècle.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Vita di Lodovico Cardi Cigoli 1559—1613. Per cura del comune della città di S. Miniato.

PAUL SCHUBRING, Hilfsbuch zur Kunstgeschichte. Verlag Carl Curtius, Berlin. Preis geb. M. 3.50.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 5 u. 6: Burger, Deutsche Malerei. Lieferung 7 u. 8: O. Wulff, Altchristliche u. byzantinische Kunst, Heft 3 u. 4. Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H. M. Koch, Berlin-Neubabelsberg.

WILHELM WEIGAND, Der Hof Ludwigs XIV. Nach den Denkwürdigkeiten des Herzogs von Saint-Simon. Insel-Verlag, Leipzig.

E. HAENEL, Alte Waffen (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 4). Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin.

RICHARD STREITER, Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunstgeschichte. Delphin-Verlag in München. Preis geh. M. 4.50, in Halbleinoneinband M. 5.50.

PAUL BERGNER, Beiträge und Berichtigungen zu Diabacz Lexikon böhmischer Künstler von Graf Franz v. Sternberg-Manderscheid, weiland Präsidenten der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag. Verlag der K. Andréschen Buchandlung, Max Berwald, Prag.

LOUIS HOURTICQ, Les tableaux du Louvre. Editeurs Hachette & Cie., Paris.

CARL GEBHARDT, Schopenhauer-Bilder. Grundlagen einer Ikonographie. Herausgegeben von der Stadtbibliothek Frankfurt. Verlag Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M.

Les Salons des Beaux-Arts à l'exposition de Charleroi en 1911. Verlag Van Oest & Co., Brüssel.

KERN, Einleitung in die Grundfragen der Ästhetik. Verlag Reuther & Reichard, Berlin. Preis M. 1.—.

NASSE, Stefano della Bella (zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 104). Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 9.—.

La Richesse d'Art de la Bohême, Bd. I, Heft 1—8. Graph. Kabinett J. Stenc, Prag.

BESCHORNER, Permoser Studien. Buchdruckerei der Wilh. und Bertha v. Baensch-Stiftung, Dresden. Preis M. 2.—.

LULVÈS, Das einzige glaubwürdige Bild Friedrichs des Großen als König. Verlag Hahnsche Buchhandlung, Hannover. Preis M. 2.40, Vorzugsausgabe M. 6.—.

Geistiges und künstlerisches Wünschen in Selbstbiographien. Verlag Max Kellerer, München. Preis M. 6.—.

BELL, Churches and Monasteries of the Tûr abdin and neighbouring districts. Verlag Winter, Heidelberg. Preis M. 15.—.

VI. Jahrgang, Heft IX.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddesbill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFÉ und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **F. A. C. Prestel** Inh. A. Voigtländer-Tetzner kauft u. übernimmt zur Versteigerung Sammlungen und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Seit. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Elak. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Versteg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufsch. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

– **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Versteigerung der reichhaltigen **Kunstbibliothek** u. d. **Kupferstichkabinets** des † **Herrn Eugen Schweitzer (Berlin).** 20. bis 24. November 1913.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

LIONELLO VENTURI ÜBER GIORGIONE

Von LUDWIG JUSTI

Nach vierjährigen Studien tritt Lionello Venturi mit einem stattlichen, reichillustrierten Werk über „Giorgione e il Giorgionismo“ (Mailand, Hoepli) hervor. — Venturis Studien begannen offenbar bald nach dem Erscheinen meines Buches über Giorgione und haben sich anscheinend von vornherein in abweichender Richtung bewegt. Das wundert mich nicht, da ich das Problem ganz anders angefaßt hatte, als üblich war: was in meiner Anschauung richtig ist, wird noch geraume Zeit brauchen bis es sich durchgesetzt hat. Gerade weil sich meine Auffassung, sehr gegen meine Absicht, von der herkömmlichen Schulmeinung weg entwickelt hatte, habe ich mein Buch geschrieben; denn um dasselbe zu sagen, was kürzer und einfacher schon früher gesagt war, hätte ich den Aufwand nicht für nötig gehalten. In der Frage der Attributionen hatte ich geglaubt, die panikartig zurückgesteckten Grenzen wieder erweitern zu müssen; außerdem aber — was mir wichtiger scheint — meinte ich zu erkennen, daß Giorgione nicht bloß ein phantasievoller Poet und aparter Nachzügler des Quattrocento war, sondern ein wirklicher großer Künstler, ein schöpferischer Meister in der Kunst der Malerei, der geniale Initiator der „maniera moderna“ in Venedig — wie es Vasari dargestellt hat —, der für die folgende venezianische und europäische Entwicklung der Malerei die grundlegende Form geschaffen hat. Venturi dagegen verkleinert nicht nur das Oeuvre bis aufs äußerste, sondern er hat für die Schaffung der neuen Form in Giorgiones Lebenswerk keinen Blick. Was er Positives über den Meister bringt, über Giorgiones poetische Sendung, ist nicht neu, er selbst sagt gleich in seiner Einleitung (S. 2), daß der Leser in dem ganzen Buch kein neues Dokument, keine Entdeckung finden werde; sein Ziel sei die Trennung des Sicheren vom Unsicheren gewesen. Diese Trennung hatte allerdings auch ich auf das Schärfste durchgeführt. Der negative Inhalt, die Verwerfung alles Unsicheren und dessen Aufteilung an die Giorgionisten, ist ebenfalls nicht neu und hätte sich vielleicht in weniger umfänglicher Form an die Öffentlichkeit bringen lassen.

Ich schreibe seit Jahren keine Rezensionen und habe auf einige hämische Angriffe gegen diese und andere Schriften niemals geantwortet, weil ich Zeit und Arbeitskraft besser positiv zu verwenden glaube, und weil das, was richtig erfaßt ist, sich schon von selbst durchsetzen wird. Da ich aber eine neue Auflage meines Buches vorbereite — sie wurde vom Verleger schon vor zwei Jahren angeregt, von mir jedoch verschoben, weil ich hoffte, Venturis Arbeit würde die Erkenntnis des Problems irgendwie fördern — möchte ich hier doch etwas näher auf Venturis Werk eingehen. Zwar ist alles was Venturi vorbringt, schon in meinem Buch ausführlich erörtert, aber wenn ich es hier kurz zusammenfasse, brauche ich in der neuen Auflage meine Dispositionen nicht zum Schaden der Darstellung stören zu lassen.

1. VENTURI ÜBER GIORGIONES WERK

In den Attributionen an Giorgione geht Venturi den absolut sicheren Weg, sich auf die völlig unbezweifelbaren Werke zu beschränken, d. h. die fünf Gemälde, die zufällig bei Michiel erwähnt sind und sich noch identifizieren lassen, ferner den Altar in Castelfranco, die Reste der Fondacofresken, die Petersburger Judith und das von mir restituierte Braunschweiger Selbstbildnis.

In dem zweiten, umfangreicheren Teil seines Buches — über den „Giorgionismo“ — gibt Venturi dann eine Aufzählung der großen und kleinen Schüler oder Nachahmer

Digitized by Google

Giorgiones, einen nach dem andern, von Tizian bis Pietro della Vecchia, eine sehr lange Reihe; bei jedem einzelnen werden Bilder beschrieben, giorgioneske Züge darin erwähnt. So machen die beiden Teile des Buches ein schlechtes Paar, etwa wie Don Quixote, der schmale romantische, und Sancho Pansa, der breite behäbige. Man denke sich zum Vergleich ein Buch, in dem über neun Bilder, etwa von Rembrandt, in poetischem Stil geschrieben ist, dann aber eine Aufzählung aller Schüler und Nachahmer folgt, auch der armen Schächer, mit Bilderbeschreibungen. Gewiß ist das Studium der Nachahmer wichtig zur Erkenntnis eines Meisters, aber wenn man dies Studium in seiner ganzen Ausdehnung, auch wo es nichts wesentlich Neues bringt, den Fachgenossen vorlegen will, so geschieht das am besten in Art eines Katalogs, kurz, trocken und übersichtlich; ist die Darstellung zum Lesen gedacht, für ein größeres Publikum, dann müßte die Materie irgendwie organisiert sein, durch einen leitenden Gedanken, oder eine Gruppierung nach irgendwelchen Gesichtspunkten.

Für den Kenner bringt auch dieser Teil des Buches nichts wesentlich oder brauchbar Neues. Die Aufteilung der giorgionesken Gemälde unter die Schüler und Nachahmer des Meisters hält sich im allgemeinen an die von Morelli und Berenson gegebenen Richtlinien. So wird das Konzert im Palazzo Pitti dem Tizian gegeben, die Adultera in Glasgow und das Urteil Salomos in Kingston Lacy dem Sebastiano, die Louvremadonna dem Cariani, die Allendale-Gruppe dem Catena usw. In einigen Fällen folgt Venturi auch, entgegen Morelli und Berenson, anderen Autoren: das ländliche Konzert im Louvre heißt gegen Morelli Sebastiano (so Adolfo Venturi — dessen Giorgione-Attributionen übrigens der Sohn mit schöner Unabhängigkeit sämtlich verwirft; Cavalcaselle bereits hatte gesagt: Nachahmer Sebastianos — für Giorgione zu schlecht und zu unanständig; jetzt ist das Bild zwar wieder ein Meisterwerk, aber doch als Giorgione diskreditiert, es hat noch traurigere Taufe erlebt). Der Malteser der Uffizien heißt gegen Morelli Tizian (nach meinem Vorschlag), der Hirtenknabe in Hampton Court gegen Berensons besondere Begeisterung Torbido (nach Cook), der „Sturm" in Venedig gegen Berenson Palma (so Vasari in der zweiten Auflage, neuerdings Claude Philipps, dann ich für bestimmte Teile der Ausführung[1]), und zuletzt Jacobsen).

Neu in der Literatur, und wie mir scheint recht erwägenswert, ist die Zuschreibung der Paduaner Cassoni, Adonis und Erysichthon, an Romanino (Venturi hat diesen Gedanken von Enrico Costa). Neu sind ferner einige wenige Taufen, die Venturi selbst gemacht hat, die mir aber verfehlt scheinen: die Madonna mit Heiligen im Prado Tizian, das Bildnis in Temple Newsam Palma (mit dem Queriniporträt zusammengestellt!).

Eine ziemlich beträchtliche Zahl von Bildern wird als „anonimo" registriert, was lobend zu erwähnen ist, denn das Geständnis des Nichtwissens ist wissenschaftlicher als die händlerhafte Benennung jedes Bildes, auch wenn es noch so entstellt ist[2]). In diesem Abschnitt der Anonymen macht Venturi nur eine, aber wie ich

(1) Venturi freilich berichtet, daß Cook und ich das Bild „naturalmente" Giorgione zuschrieben; er hätte aber schon in der Beischrift zu meiner Abbildung finden können, welche Teile nach meiner Ansicht von Bordone sind, und welche „ersichtlich von Palma". Cook erlaubt sich wegen des Zustandes kein Urteil. Venturi aber sollte sich über fremde Meinungen erst unterrichten, ehe er darüber spottet.
(2) Dies Lob spreche ich um so lieber aus, als bei meinem Buche nicht beachtet worden ist, daß ich die Autorfrage in den meisten Fällen nicht mit der üblichen Kennersicherheit beantwortet, in sehr vielen sie ganz in der Schwebe gelassen habe. Man hat dies nicht nur nicht anerkannt, sondern überhaupt kaum bemerkt, vielmehr nur den Abbildungsband durchgeblättert und alles dort Abgebildete für Attributionen an Giorgione gehalten, ohne sich um den Text zu kümmern.

Digitized by Google

glaube verfehlte Zuschreibung: das Onigoporträt bei Cook sei von derselben Hand wie der „Broccardo" in Budapest.

Dieser Kreis der Anonymen wäre noch viel größer geworden, wenn Venturi auch für Giorgiones Nachfolger das ebenso richtige wie selbstverständliche Prinzip befolgt hätte, das er für den Meister selbst aufstellt: nur solche Bilder zuzuschreiben, die zu den gesicherten dem Stile nach passen. So aber ergeben sich im Werk der einzelnen Nachfolger Unmöglichkeiten und Wirrwarr. Ich kann hier nicht alles besprechen, will nur auf einige Hauptfiguren hinweisen.

Von Tizians Jugendentwicklung hat er auch ohne die Attribution der ehemaligen Giorgiones eine unklare und wie ich glaube unrichtige Vorstellung.

Der gute Catena soll nach 1520 noch eine giorgioneske (meiner Meinung nach dann frühgiorgioneske) Epoche gehabt haben: damals soll er Meisterwerke geschaffen haben, wie die Anbetung der Hirten (Lord Allendale) und die heilige Familie (Benson), die auch Venturi sehr bewundert — während doch die sicheren Werke Catenas aus dieser Zeit kalte akademische Nachahmungen Giorgiones und Raffaels sind. Ich hatte auf diesen Widerspruch schon hingewiesen, außerdem aber auf die Identität der Stilelemente in jenen Bildern — denen Catena in einigen Nachahmungen auf den ersten Blick nahe kommt — mit dem Castelfranco-Altar: sind sie von Catena, dann auch der Castelfranco-Altar[1]). Venturi schweigt dazu, wie zu allen meinen Argumentationen.

Ebenso unbedenklich wie dem trockenen Catena werden auch dem Sebastiano Meisterwerke der Erfindung und der Komposition zugeschrieben, obwohl er doch unmittelbar nach Giorgiones Tod, 1511, jene „unglaublich verzettelten Kompositionen" in der Farnesina gemalt hat. Die Adultera in Glasgow, das Urteil Salomos in Kingston Lacy hatte schon Berenson 1903 dem Sebastiano zugeschrieben (1901 noch die Adultera an Cariani — Cariani und Sebastiano, welch ein Unterschied! das Urteil Salomos kannte er damals noch nicht, da ihn erst Cook dorthin gebracht hat.) Ich habe in meinem Buche mitgeteilt, daß auch ich, bevor ich von Berensons Attribution wußte, die an etwas versteckter Stelle steht, auf Sebastiano gekommen war: „ich hatte natürlich die Morellische Vorstellung von dem Quattrocento-Giorgione im Kopf, hielt diese Attributionen (die traditionellen an Giorgione) für unmöglich und dachte an Sebastiano... Da mich die Sebastianofrage besonders gequält hat, möchte ich näher auf sie eingehen, als es vielleicht nötig scheint" (S. 232). Ich glaube sogar mehr und sprechendere Argumente für die Zuschreibung an Sebastiano angeführt zu haben als Venturi selbst. Die Gründe, die mich schließlich doch bewogen haben, die alte Zuschreibung an Giorgione, zum mindesten für die Komposition, für richtig zu halten — und diese Gründe scheinen mir auch heute, nach wiederholter vorurteilsloser Nachprüfung in Glasgow und Kingston Lacy, noch ebenso stichhaltig — kann man in meinem Buche nachlesen; man wird dann finden, daß ich dies Problem, ebenso wie die Catenafrage und alle übrigen Attributionen, sehr eingehend, gewissenhaft, ohne jedes Vorurteil erwogen habe, vor den Originalen, und deshalb muß ich die Art, wie Venturi meine Arbeit abtut, auf das Schärfste zurückweisen.

(1) Mehrfach erneute und völlig unbefangene Studien haben mir meine damalige Meinung immer wieder bestätigt; dagegen bin ich von der Verbindung dieser Gemälde mit den Uffizienbildchen nicht mehr überzeugt und würde sie, trotz Cavalcaselle und Morelli, dem Meister absprechen und nach Ferrara weisen. Damit fielen dann auch die beiden Gemälde bei Sir Martin Conway, die ja mit dem geringeren der Uffizienbildchen zusammenhängen.

Digitized by Google

2. VENTURI ÜBER MEINE METHODE

Venturi hat zwar hie und da im kleingedruckten Anhang freundliche Anerkennung für Einzelnes in meinem Buch, übernimmt auch im Text manche Ansicht von mir; mein Name wird dabei zwar nicht genannt (wie im Anhang bei jedem Bild, über dessen Autor er anderer Meinung ist, mit Spott oder Entrüstung), aber das ist Prinzip: im Text werden keine Kunsthistoriker erwähnt, außer in der Einleitung, wo wir alle, von Cavalcaselle bis Gronau, mehr oder weniger schlecht gemacht werden, am schlechtesten Cook und ich. Cook sei mit seinen vielen Zuschreibungen ad absurdum gekommen; ich hätte das nicht bemerkt (im Gegenteil, ich habe an mehreren Stellen gesagt, man solle Cook doch nicht bloß auslachen), hätte seine Ansichten adoptiert und entwickelt, hätte die Quellenkritik vergewaltigt, meiner vorgefaßten Theorie recht zu geben und so dem „Pangiorgionismo" ein wissenschaftliches Mäntelchen umgehängt.

Dies reizende Bild ist in allen Linien entstellt. Erstens habe ich deutlich gesagt (S. 111), daß Cook „in vielen Fällen jedenfalls zu weit gegangen" sei und dies auch inzwischen selbst eingesehen hätte; ich habe ferner sein oft angeführtes Argument, daß auch minderere Bilder von Giorgione sein könnten, da er von ungleicher Qualität gewesen sei, von vornherein abgelehnt[1]).

Ferner habe ich keineswegs irgendeine Zuschreibung auf Cooks Autorität hin gemacht oder beibehalten, sondern, wie der flüchtigste Blick in mein Buch zeigt, in jedem einzelnen Fall die Bilder selbst auf das Genaueste untersucht und verglichen, wie ich mich denn auch durchaus nicht auf andere Autoritäten, Cavalcaselle, Morelli, Berenson, sondern nur auf meine eigenen Augen verlassen habe[2]).

Venturi ergänzt diesen Passus seiner Einleitung im Anhang, indem er mir „un insufficiente criterio artistico" vorwirft. Leider ist dieser Vorwurf unter Kennern üblich und ersetzt vielfach die Argumente; neue Autoritäten führen sich als solche damit ein, daß sie ihre Vorgänger für töricht und urteilslos erklären. Auch ich stimme mit meinen Vorgängern nicht immer überein, aber ich habe sie nicht als töricht beschimpft, sondern ihre abweichende Meinung zu erklären gesucht, z. B. daß Morelli einige wichtige Bilder nicht gesehen hat (S. 109), daß er ferner vom

(1) Zahlen sprechen besonders deutlich. Cook erwähnt 64 giorgioneske Kompositionen („Kopien" zähle ich dabei nicht mit, von „Repliken verlorener Originale" nur je eine). Von diesen 64 Kompositionen schreibt Cook eine dem Torbido zu, die 63 anderen bringt er in mehr oder weniger nahe Verbindung mit Giorgione: 4 als fraglich (wegen Schadhaftigkeit oder fehlender Autopsie), 10 als Kopien oder als Repliken verlorener Originale, 49 als eigenhändige Werke. Von diesen 64 Werken erscheinen bei mir 24 mit mehr oder weniger Bestimmtheit als echte Werke Giorgiones (sie gelten übrigens nicht nur bei Cook als echt, sondern alle auch bei anderen und sehr angesehenen Kennern). Von den 40 anderen Bildern der Cookschen Liste bezeichne ich eines als Replik eines verlorenen Originales, dagegen 17 als fraglich; 22 habe ich verworfen oder gar nicht erwähnt. Andererseits bespreche ich noch etwa ein Dutzend Werke, die Cook nicht anführt, freilich meist schlecht erhaltene Bilder und Nachahmungen, die nur als Ergänzung neben den Meisterwerken von Interesse sind; 3 davon schreibe ich mehr oder minder bestimmt dem Meister zu (sie fehlen auch bei den anderen Autoren; die beiden wichtigeren davon, das Braunschweiger Selbstbildnis und der Trevisaner Christus, haben übrigens das beste Pedigree, wenn die Quellen nicht lügen). Jedenfalls beweisen diese Zahlen, daß Venturis Behauptung meiner kritiklosen Abhängigkeit von Cooks Zuschreibungen ganz falsch ist. — Durch diese Zahlen erledigt sich auch ohne weiteres die boshafte Übertreibung Venturis, daß in meinem Buche „tutta la merce giorgionistica sia passata come opera di Giorgione" (S. 336) — die ihm übrigens eine Sekunde Gedenkens an sein eigenes Kapitel über den Giorgionismo schon hätte verbieten müssen.

(2) Merkwürdigerweise sagt Venturi selbst an anderer Stelle, im Anhang (S. 336), ich hätte die moderne Kritik mit größerer Unabhängigkeit betrachtet, als die vorhergehenden Schriftsteller.

Digitized by Google

Quattrocento herkam und deshalb für Giorgiones Entwicklung in das Cinquecento hinüber keine rechten Maßstäbe hatte (S. 253 f.). Wenn stichhaltige äußere Beweise fehlen, und über den Stil die Meinungen auseinandergehen, so ist es ziemlich sinnlos, wenn jeder Streitende sich für klüger erklärt; nur die Götter könnten da entscheiden. Wissenschaftlicher Ernst und kritisches Gewissen verrät sich zunächst darin, daß man nicht um jeden Preis attribuiert; bei vielen Bildern, auch bei sehr wichtigen, habe ich die Frage der Autorschaft offen gelassen, was oberflächliche Beurteiler nicht beachten, auch Venturi nicht.

Ferner läßt sich folgendes bemerken. Es gibt verzeihliche und unverzeihliche Irrtümer in Zuschreibungen. Unverzeihlich ist die Verwechslung ausgesprochener Individualitäten, z. B. des Giorgione mit Dosso Dossi (was sogar Morelli passiert ist) und die Verwechslung stark abweichender Qualitäten: wer ein Meisterwerk wie das Pittikonzert einem so traurigen Maler wie Domenico Campagnola zuschreibt (Wickhoff) oder umgekehrt ein so trauriges Machwerk wie den heiligen Georg der Corsinigalerie als Giorgione kauft (Adolfo Venturi), der verrät vielleicht „un insufficiente criterio artistico". Unter den Bildern, die ich dem Meister zugeschrieben habe, sind mehrere Croûten, aber das sind schwer verdorbene, völlig entstellte Arbeiten, und das habe ich in allen Fällen mit Nachdruck und auf das deutlichste gesagt[1]).

Bei den leidlich oder gut erhaltenen Bildern, die ich dem Meister zuschreibe, handelt es sich dagegen auch durchaus um Meisterwerke. Ferner hat keines dieser Meisterwerke den ausgesprochenen Charakter eines anderen Künstlers; das geht ja schon einfach aus dem wilden Herumraten hervor, z. B. wird das Urteil Salomos in Kingston Lacy von Cavalcaselle dem Meister belassen, von Morelli, der es nicht gesehen hat, nicht erwähnt, von den späteren deshalb verworfen; Berenson tauft es neuerdings Sebastiano (ihm folgen Gronau und Venturi), R. Frey Catena, Wickhoff Cernoto (!). Gleiches Chaos der Meinungen bei den anderen Bildern. Das beweist doch, daß in diesen giorgionesken Meisterwerken keineswegs der Stil eines anderen Künstlers evident ist, so daß von dieser Seite her ein Irrtum bei mir nicht unverzeihlich wäre; und die Qualität scheint jetzt allmählich gleichfalls anerkannt zu werden, so daß auch von dieser Seite her ein Irrtum nicht unverzeihlich wäre.

Wohlverstanden, dies sollen keine Gründe für meine Zuschreibungen sein (die stehen in meinem Buche), sondern nur ein allgemeiner Einwand gegen Venturis primitive Behauptung von meinem „insufficiente criterio artistico". Wer meine Argumentationen liest, wird übrigens vielleicht doch finden, daß ich für attributionistische Feinheiten nicht ganz ohne Verständnis bin, und wird vielleicht in den Beschreibungen der Bilder Gefühl für die künstlerischen Reize bemerken. Venturi mag in der Tiefe seiner Sinne feineres Empfinden dafür haben, in seinen Argumenten und Beschreibungen kann ich es nicht entdecken.

Der zweite Vorwurf, den mir Venturi in seiner Einleitung macht, Vergewaltigung der Quellen, wird im Anhang (S. 335 f.) eingehender dargestellt, und eigentlich umgekehrt, nämlich als lächerliche Leichtgläubigkeit gegenüber unzuverlässigen Quellen: ich ginge im blinden Glauben von der falschen Tradition des 17. Jahrhunderts aus, „fa disgraziatamente del Ridolfi la sua bibbia". Auch ohne die übersichtliche Zu-

(1) Zum Beispiel: Wiener „Bravo": keine intakte Stelle, die jetzige Oberfläche aus dem 17. Jahrhundert, S. 182; „Allegorie" der Londoner Galerie: nur noch in der linken oberen Ecke eine alte Stelle, S. 121; Trevisaner Christus: wohl infolge irgendeines Unglücks zu großem Teil radikal neugemalt und verändert, S. 199; Budapester Fragment: derart verrestauriert, daß sogar Umrisse und Bewegungen zum Teil verändert sind, S. 115 usw. Auch in den Bemerkungen zu den Abbildungen sind diese Schäden vermerkt.

Digitized by Google

sammenstellung der Ridolfischen Angaben im Anhang meines Buches durfte Venturi diese hämische Behauptung nicht aufstellen. Ich könnte auch dies mit Zahlen widerlegen, will aber den Leser damit nicht langweilen.[1])

Ebenso verdreht Venturi meine Stellung zu anderen Quellen des 17. Jahrhunderts. Da er mein Buch, wie überall zu bemerken ist, genau gelesen hat, so konnten ihm die zahlreichen Stellen nicht entgehen, an denen ich betone, daß ich lediglich aus optischen Gründen zu meinen Ansichten gekommen bin und die alte Tradition nur als Bestätigung anführe (was sogar auch Venturi tut, wenn es ihm paßt). So schon programmatisch am Beginn des Kapitels über die bezweifelbaren Werke (S. 104): „Stützen werde ich die Attributionen lediglich auf den künstlerischen Charakter. Das entspricht übrigens auch der Entstehung meiner Ansichten: sie haben sich ausschließlich vor den Gemälden selbst entwickelt, in den Galerien, erst beim Niederschreiben habe ich mich mehr und mehr mit der alten Tradition beschäftigt und darin die Bestätigung meiner Resultate gefunden[2])." Eigentlich darf man doch erwarten, daß eine solche Aussage geglaubt wird. Den Aufbau des Oeuvre habe ich, genau wie Venturi, auf den Castelfranco-Altar, die Fondacofresken und die nach Michiel zu identifizierenden Bilder gestützt, deren Betrachtung, klarer als bei meinen Vorgängern, von den bezweifelbaren Werken völlig getrennt ist. Bei den umstrittenen Gemälden ist in meinen ausführlichen Darlegungen, in jedem Falle, die Entstehung meiner Ansicht, meiner festen Meinung oder meiner Unsicherheit, offen dargelegt; jeder unbefangene Leser muß dabei sehen, daß alles lediglich aus dem Studium der Werke geflossen ist, ohne Autoritätsglauben, ohne Horchen auf die neueste Windrichtung, und ohne jedes Vorurteil. Natürlich hatte ich beim Beginn meiner Studien, deren Mittelpunkt übrigens nicht Giorgione war (S. 111), die schulmäßige Anschauung von seinem Werk und seiner Kunst. „Meine Emanzipation von der herrschenden Anschauung über Giorgione, von Morellis Anschauung, hat sich nur gegen einen ständigen inneren Widerstand langsam vollzogen.... Wenn ich falsch gesehen und geurteilt habe, dann jedenfalls nicht aus Voreingenommenheit" (S. 112). Wenn Venturi als Abschluß seiner Kritik sagt: „che un' attività spirituale indubbiamente dotata sia stata sprecata per un pregiudizio" (S. 337) oder von der „teoria preconcetta" spricht (S. 26), so steht das nicht nur im völligen Widerspruch zu diesen und vielen ähnlichen Bekenntnissen, sondern auch im völligen Widerspruch zum gesamten Aufbau und allen Einzelheiten meiner Arbeit.

Ich erwarte von niemandem, daß er meine Ansichten teilt, habe dies auch bei manchen Attributionen schon in meinem Buche ausgesprochen; ich erwarte von niemandem, daß er mein Buch überhaupt liest; wenn er es aber gelesen hat und dem großen Publikum, das ihm der Hoeplische Verlag zuführt, ein Urteil über mich vorsetzt und, anstatt jemals auf meine ausführlichen Darlegungen nur

(1) Anstatt Ridolfis Angaben, soweit sie von Vasari unabhängig sind, wirklich zu prüfen, sucht Venturi ihn dadurch zu verspotten (S. 20), daß er ein von ihm als Giorgione beschriebenes Genrestück mit einer Figur des Pietro della Vecchia identifiziert, die Boschini beschreibt. Diese Entdeckung ist jedoch nicht stichhaltig, da es sich ersichtlich um ganz verschiedene Bilder handelt.

(2) So war es z. B. auch bei dem Braunschweiger Selbstbildnis: in den Galerien zu Wien, Budapest und Braunschweig ist mir der giorgioneske Charakter dieses Kopfes mehr und mehr deutlich geworden (S. 186), erst während der Drucklegung fand ich die quellenmäßige Beweiskette, die ja nun sogar für Wickhoff und Venturi die kleine Zahl der sicheren Bilder um eins vermehrt hat — während sie sonst nur Spott oder Entrüstung für meine Anschauungen äußern; wie würden sie auch hier spotten ohne die Beweiskette!

Digitized by Google

mit einem Worte einzugehen, von „errore fondamentale" in der Methode, von „cieca fede nella tradizione del Seicento" spricht, so ist das eine Verdrehung ins Gegenteil, die ich mir höflich, aber mit aller Entschiedenheit verbitte.

3. VENTURI ÜBER GIORGIONES KUNST

Was Venturi über Giorgiones Kunst sagt, baut sich auf ungefähr denselben unbezweifelbaren Bildern auf, die auch in meinem Buche den ersten Teil, die Grundlage des Ganzen, bilden. Ich sehe davon ab, daß er mehrere Meisterwerke verwirft, die nach meiner Ansicht sicher von Giorgione sind. Dadurch verliert natürlich sein Bild an Farbe; ich glaube aber, daß auch mit dem Übriggebliebenen eine reichere und das Wesentliche richtiger treffende Vorstellung zu gewinnen ist, als sie Venturi gibt.

An den Fondacofresken, deren Reproduktionen ja früher nicht beachtet wurden, habe ich gezeigt, daß Giorgione die neuen Tendenzen der florentinischen Kunst aufgenommen, die „maniera moderna" in Venedig eingeführt und so die Grundlage für Tizian und die Späteren geschaffen hat. Das zeigte sich dann auch an den anderen Bildern, und damit kam das Zeugnis Vasaris wieder zu Ehren, das auf seinem Künstlerblick und dem Bericht von Alters- und Fachgenossen Giorgiones beruht. Venturi dagegen findet zwischen Giorgiones Staffeleibildern und Fresken (S. 109) einen Unterschied des Stils, er verwechselt dabei Stil und Maßstab, übersieht, daß das Wesentliche der Fresken, die maniera moderna, auch in den wenigen von ihm anerkannten Bildern sich ankündigt und entwickelt. Weil er diese prachtvolle Entfaltung nicht sieht, kann Venturi den merkwürdigen Satz über Giorgiones frühen Tod schreiben: „la morte reputò compiuto il cammino e tale sembra oggi anche a noi" (S. 114). Im dritten Teil meines Buches, über „Giorgiones Tendenz", habe ich das Eindringen und Verarbeiten der florentinischen Prinzipien in Giorgiones Kunst darzustellen versucht. Die Beachtung der Antike, von der ich Spuren mit aller Vorsicht angedeutet habe, ist vielleicht nur von sekundärem Interesse, aber die beiden Hauptmomente der neuen florentinischen Kunst sind grundlegend: in der Zeichnung der Kontrapost, im Kolorit das Chiaroscuro. Der augenfälligste Unterschied beim Durchwandern einer Galerie zwischen den Sälen der Primitiven und denen der Neueren — gleichmäßig helle Vielfarbigkeit dort, Helldunkelwirkung hier — ist für Florenz durch Lionardo herbeigeführt, für Venedig durch Giorgione (S. 289ff.). Hierfür habe ich Vasaris besonderer Betonung wieder Recht geben wollen, gegen Morelli, der sie als toskanische Eitelkeit kurzweg ablehnte; ebenso wieder Venturi, ganz nebenbei.[1]) Ich habe ferner zu zeigen gesucht, wie sich diese in Giorgiones Kunst eindringenden florentinischen Prinzipien mit den vorhandenen venezianischen Werten der Farbe, des Lichtes und der Stimmung organisch verbinden. Da ich schon vor Drucklegung meines Buches nicht nur vermutete, sondern aus Briefen und Gesprächen wußte, daß angesehene Kenner manche meiner Zuschreibungen nicht anerkennen würden (die übrigens eigentlich nicht meine sind, und auch nicht Zuschreibungen), so hatte ich alle umstrittenen Werke im zweiten Abschnitt zusammengeschlossen, und am Beginn des dritten Kapitels, über „Giorgiones Tendenz", ausdrücklich in Sperrdruck hervorgehoben, daß meine Darstellung von Giorgiones Tendenz auch mit den Bildern der kleinen Morellischen Liste genügend zu belegen sei, ja auch mit den wenigen unbezweifelbaren Werken, die ich im ersten Teil besprochen hatte; dem Leser bleibe es über-

(1) Wie kann man die Kreuztragung in San Rocco dem Giorgione zuschreiben und dabei Lionardos Einfluß auf ihn leugnen?

Digitized by Google

lassen, das nachzuprüfen. Ich hatte dann eine chronologische Liste gegeben und darin die Morellischen Attributionen mit Sternchen bezeichnet, um zu zeigen, wie sie sich über alle von mir besprochenen Stilstufen verteilen (S. 277ff.). Mehr kann man wohl fremden Ansichten nicht entgegenkommen. Venturi jedoch, der meine Attributionen überall, tadelnd oder ironisierend, erwähnt, hat für dieses Kapitel nicht ein Wort übrig. Er hält diese Ausführungen vielleicht nicht für falsch, sonst hätte er es wohl gesagt, sondern sie berühren ihn nicht, interessieren ihn nicht. Das soll durchaus kein Vorwurf sein, ich will nur den Unterschied in der Betrachtung hervorheben. Wenn man das Wesen eines großen schöpferischen Künstlers darstellen will, dann genügt es nicht, seine wenigen Bilder nach ihrem religiösen und poetischen Gehalt zu beschreiben, sondern man muß zu ergründen und zu zeigen versuchen, was für eine innere Anschauung, was für einen Formwillen er hatte, welchen Sinn, welche Tendenz in der Form das Werk hatte, das er in seine Zeit hineinstellte, welche Revolution er nicht nur für das Dichten und Träumen, sondern hauptsächlich für das Sehen und Bilden seiner Zeitgenossen brachte. Gerade wenn wir nun von Giorgione wissen, daß er eine neue hochbedeutsame Form geschaffen hat, die Grundlage aller folgenden Entwicklung, so scheint es mir die wesentliche Aufgabe des Geschichtsschreibers, diesen neuen Formwillen aufzuspüren und darzustellen. In Venturis „conclusione" zu seinem Kapitel über Giorgione werden Maßstäbe angelegt, wie man sie auch etwa an Piero di Cosimo anlegen könnte, oder an Wilhelm Steinhausen: Umstimmung der Religiosität, Phantasie und dergleichen. Giorgione setzt seine Figuren in die Landschaft, dabei fühlt er nach Venturi „tutta la tristezza di ridurre la figura umana a una cosa dell' universo, e quella tristezza espresse con la scelta della luce di tramonto" (S. 113). Natürlich ist der Abendhimmel der Ausdruck der Stimmung; aber ich glaube außerdem gezeigt zu haben, wie die farbige Gliederung an dieser Stelle mit der farbigen Ausbildung des Bildganzen zusammenhängt und fortschreitet; während etwa die feinen holländischen Landschafter, aus demselben Prinzip heraus, aber in einer anderen koloristischen Tendenz, den grauen Himmel ausbilden (S. 341ff.). Alle jene Momente, Religiosität, Melancholie usw. sind gewiß interessant, bedeutsam, und für den Genuß mancher Gemälde wesentlich; meine Überzeugung ist jedoch, daß Giorgione außerdem ein großer schöpferischer Neuerer in der Form war. Was Venturi an ihm rühmt, könnte man auch von einem Dichter oder Musiker sagen; aber auch bei diesen werden Gefühl oder Phantasie erst zum großen Kunstwerk, wenn sie in der poetischen oder musikalischen Form aufgehen.

In Venturis Besprechungen der einzelnen Bilder begegnet ebenfalls dies mir befremdliche Übersehen der künstlerischen Hoheit, wie es sonst nur bei Dilettanten üblich ist. So heißt es von dem Giovanelli-Bilde, das Wesentliche sei darin die Landschaft, das Gewitter, die eigentümliche Beleuchtung, „il fondo del quadro. Per l'arte ne è tuttavia la parte principale; l'attenzione del pittore s'acuisce meno nel primo piano". Dann wäre Giorgione kein Künstler gewesen, noch weniger ein großer Künstler! Bei manchen Tagesgrößen des 19. Jahrhunderts begegnen solche Einseitigkeiten. Für mich ist das künstlerische, in diesem Falle das genial-künstlerische, gerade bedingt durch die organische Einheit aller optischen Elemente. Die Figuren sind durch ihren Platz im Bilde, durch ihre Größe und Stellung, durch Farbe und Lichtwert untrennbar mit den entsprechenden Elementen der Landschaft verwoben. Wer das nicht sieht, dem bleibt der wesentliche und fruchtbare künstlerische Wert des Bildes verborgen. Das Gemäuer links findet Venturi

Digitized by Google

„affatto indifferente" — Giorgione wird schon gewußt haben, weshalb er diese Flächen und Linien zu der stehenden Figur brachte!

Von der Dresdener Venus berichtet Michiel, daß Tizian die Landschaft und den (später fortrestaurierten) Amor vollendet habe. Venturi erklärt so: für Giorgione war der Amor ein Pleonasmus, er malte die Schlafende, legte dann die umgebenden Töne eben an, „per fare respirar bene la dormiente, non si curò d'altro"; der brave Sammler mußte sich dann an Tizian wenden: der vollendete die Landschaft und fügte den Amor hinzu. So schaffen wohl heute manche verkannte Genies ihre Meisterwerke, in Verachtung des Philisters[1]). Mir scheint gerade die Linie und Helligkeit des Amor künstlerisch notwendig, und demnach in der ursprünglichen Konzeption Giorgiones enthalten, da ohne ihn das Bild eine tote Stelle hat und aus dem Gleichgewicht ist. Venturi sieht weniger mit den Augen als mit der Phantasie[2]).

Noch ein Beispiel: Bellinis Bacchanal in Alnwick Castle und die Restello-Bildchen in Venedig haben Venturis Beifall nicht, wohl aber die religiöse Allegorie in den Uffizien. Was Venturi als Mangel empfindet, scheint sich mir durch die Unzulänglichkeit der Bellinischen Form gegenüber den dort gestellten Aufgaben zu erklären, Venturi aber schreibt: „che l'attività del sentimento religioso in Giovanni Bellini era condizione necessaria per creare un' opera d'arte" (S. 76). Das klingt wie Overbeck[3]).

Diese Beispiele mögen genügen, um den Willen des Autors, den Umfang und die Art seiner Betrachtung zu charakterisieren. Ich möchte dazu noch kurz bemerken, daß ich auch in der poetischen Erklärung nicht immer Venturis Ansicht teile[4]).

Wenn ich mich also in den Attributionen auf Venturis Standpunkt stellen, d. h. bei den Bildern stehen bleiben wollte, die wir beide für unbezweifelbar halten, so müßte ich doch sagen, daß daraus eine andere Vorstellung von der Kunst Giorgiones abzuleiten ist. Seine Maßstäbe fassen den Künstler Giorgione nicht richtig, noch weniger seine weltgeschichtliche Größe und Bedeutung, die ihm nach meiner Meinung zukommt. Und nach Vasaris Bericht. Und nach Venturis zweitem Kapitel, über den Giorgionismo. Zwischen seinen beiden Kapiteln fehlt die Brücke.

(1) Ebenso im Sinne moderner Künstlernovellen heißt es von dem Pittikonzert, Tizian habe nicht den Mut gehabt, es zu vollenden (S. 149).

(2) In Ekstase ist er dagegen über das weiße Laken: „tutto il godimento dell' artista vibrante davanti a un lenzuolo scomposto dal caso ... riflesso dal genio quattro secoli fa si risente vivo parlante" (S. 98). Mir scheint dieser vor dem verkrumpelten Bettuch vibrierende Künstler gerade der von Venturi so wenig geliebte Tizian zu sein, da die Faltenzeichnung genau mit Tizians Jugendwerken stimmt, nicht aber mit Giorgiones Bildern. Die wirklichen reizenden Giorgionefältchen dagegen, im Castelfranco-Altar, der Judith usw. gefallen Venturi eigentlich nicht und er entschuldigt sie quasi. Deshalb hat er sie auch auf anderen Bildern, wie der heiligen Familie der Sammlung Benson, dem Urteil Salomos in Kingston Lacy nicht bemerkt, das Temperament darin nicht gefühlt. Wer die entzückende Ornamentik in Mozarts Musik nicht liebt, dem fehlt der Sinn für einen wesentlichen Zug in seinem Temperament.

(3) Ähnlich erklärt Venturi den krassen Unterschied der Qualität in Catenas späten Werken, der bei der Zuschreibung der Allendalegruppe vorausgesetzt werden muß: wenn er „sincero" war, malte er giorgioneske Meisterwerke; wenn er nicht „sincero" war, kalte akademische Nachahmungen Raffaels oder Giorgiones.

(4) So heißt es von dem Pittikonzert (S. 150): „lo spirito che cosi crea non sogna; esso vuole, sente, pensa, ma sopratutto vuole. Come sapeva volere Tiziano". Ich glaube, jeder unbefangene Betrachter wird gerade den umgekehrten Eindruck haben. Nochmals S. 363: wenn je eine „produzione drammatica" Giorgiones nachgewiesen sei — was nie geschehen werde — dann erst sei ihm dies Bild zuzuschreiben.

Digitized by Google

In diesem zweiten Teil ist sehr häufig die Rede von Giorgiones „riformazione tecnica", aber die Angaben über diese technische Reform sind dürftig und nach meiner Ansicht auch nicht richtig: Übergang von der Linie zur Masse und Aufgehen der Farbe im Ton. Schon die Bezeichnung dieser Dinge als „technische Reform" ist charakteristisch, ebenso ihre Zurückstellung bei der eigentlichen Würdigung von Giorgiones Kunst, wo er eben als Poet und melancholischer Träumer geschildert wird, als Gegner der Bellinischen Religiosität usw.

Phantasie und Poesie entzücken oder ergreifen uns gewiß auch bei Lionardo und Michelangelo, aber von Piero di Cosimo unterscheiden sich diese eben dadurch, daß sie außerdem eine neue Form geschaffen haben, mit der sie die frühere Kunst erledigt und das Sehen und Bilden der folgenden Jahrhunderte bestimmt haben. Neben Lionardo steht Giorgione, schon bei Vasari. Er vollendet, wie Lionardo in Florenz, das Quattrocento, führt es zur feinsten Blüte, gleichzeitig durchdringt er sich und seine Schöpfungen mit dem Geist der neuen Kunst, rettet dadurch die Werte der älteren venezianischen Malerei und schafft die feste Grundlage für die folgende Entwicklung, so tragfähig, daß die venezianische Schule die stolzeste in Italien wurde und dem Ansturm des Manirismus standhalten konnte. Dies ist der Grundgedanke, der durch mein Buch von Anfang bis zu Ende geht, und durch diese These glaubte ich mich berechtigt, mein Buch zu schreiben. Merkwürdigerweise besagt gleich der erste Satz in Venturis Buch: Giorgione „precorre, inizia e forma la pittura veneziana del Cinquecento". Das war es allerdings, was ich bei meinen Studien immer deutlicher zu erkennen meinte. Venturis zweiter Satz aber lautet: „Le sue opere autentiche, una tradizione contemporanea, scrittori antichi e moderni, concordano nel dare su Giorgione tale giudizio". Die Worte „e moderni" würden hier richtiger fehlen. Vielmehr war die Erscheinung des großen Künstlers in Gefahr, sich fast völlig in Nebel aufzulösen; an dem entscheidenden Angelpunkt der venezianischen Kunstgeschichte fehlte die schöpferische Persönlichkeit, die dort gestanden haben muß und gestanden hat; und die man nun — soweit sind wir denn doch glücklich gekommen — in Zukunft dort stehen lassen wird. So freue ich mich zum Schluß feststellen zu können, daß Venturi wenigstens im Prinzip meine These über die Kunst und die Bedeutung Giorgiones — Vasaris Meinung — übernommen hat.

Digitized by Google

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN SKULPTUR IM 14. JAHRH.

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Von LEO PLANISCIG

I.

DER SARKOPHAG DES HEILIGEN LUKAS IN Sta GIUSTINA ZU PADUA

Schon längst hat man den Einfluß der toskanischen Skulptur des Trecento auf die venezianische erkannt. Seit Cicognara wird diese Tatsache auch in allen Handbüchern angeführt. Aber nur allgemein. Denn Venedig bleibt, was seine Skulptur betrifft, abseits der Kunstbetrachtung. Man spricht von byzantinischen Residuen, von Konservativismus und wenn man auch die Rezeption des toskanischen Stils anerkennt, so behandelt man diese eingehender erst seit der Mitte des Jahrhunderts, beispielsweise bei Venturi, der die venezianische Trecentoskulptur mit dem Auftreten des Andriolo de Sanctis, also um 1350, anfangen läßt. In dieser Zeit hatte sich aber in Venedig ein selbständiger Stil entwickelt, der so weit von den ursprünglichen toskanisch-pisanischen Kunstformen entfernt ist, als etwa Orcagna von Giovanni Pisano.

Wie sich der pisanische Stil im Veneto gestaltete und in welcher Form er aufgenommen wurde, habe ich schon an der Hand der Fragmente des Grabmals Odoricos da Pordenone in Udine (ein Werk des Filippo de Sanctis aus dem Jahre 1332) festzustellen versucht[1]). Die Rolle, die dabei sienesische Bildhauer, als deren Prototyp ich Tino de Camaino nennen möchte, gespielt haben, wurde bei der Besprechung dieses Werkes dargelegt.

Nun handelt es sich aber um das erste uns im Veneto bekannte Denkmal, das deutlich die Spuren der toskanisch-pisanischen Kunsttätigkeit aufweist. An seiner Hand möchte ich das Eindringen des neuen Stiles im Veneto erörtern[2]).

* * *

Im linken Seitenschiff von S. Giustina in Padua erhebt sich, hinter dem Altare, der Sarkophag des hl. Lukas, der im Jahre 1316 im Auftrage Gualpertino Musattos, eines Bruders des Dichters und Historikers Albertino, errichtet wurde.

Der viereckige Sargkasten mit seinen stark betonten Profilen ruht auf vier Säulen, von denen zwei gewundene aus Alabaster, die beiden anderen, wie auch der Sarkophag selbst aus Granit bestehen. Die Mitte stützt eine fünfte Säule (Abb. 1 und 2), die aus einer Gruppe von vier Engeln gebildet wird. Die Säulen tragen eine rote Marmorplatte, die als Unterlage der Arca dient. Diese zeigt auf der Vorder- und Rückseite je drei Alabasterreliefs, während die Seitenspiegel durch je ein Relief ausgefüllt werden. An der Vorderseite finden wir von links nach rechts: den Ochs als Symbol des hl. Lukas, einen Engel mit einem Weihrauchgefäß (Abb. 3), einen zweiten Engel, Kerzen in den Händen haltend. Die gleiche Darstellung und Anordnung zeigt die Rückseite. Auf der linken Schmalseite ist Lukas dargestellt, das Evangelium schreibend (Abb. 4). Auf der gegenüberliegenden Schmalseite wiederholt sich das Symbol des Evangelisten.

(1) In l'Arte, Rom 1911, Bd. XIV, Fasc. V, VI.

(2) Das Werk ist noch nie kunsthistorisch untersucht worden. Bloß erwähnt finden wir es bei: Rossetti, Descrizione delle pitture sculture ed architetture di Padova, Padova 1780; De Marchi Nuova Guida di Padova, Padova 1855; Moschetti, Padova in „Italia artistica" 1912.

Digitized by Google

Wenn wir uns vor allem mit dem Engelpfeiler in der Mitte beschäftigen, so finden wir in diesem alle Charakteristika jenes toskanischen Stils, der aus der Tätigkeit der Pisani resultiert.

Über die toskanisch-pisanische Schule und ihre Verknüpfung mit der Kunst des nördlichen Italiens gehen aber die Meinungen der Kunsthistoriker auseinander. Einerseits wird ein bedeutender Einfluß der pisanischen Schule für das Veneto eingeräumt, so bei Venturi; andererseits wird dies sehr restringiert, so bei Moschetti. Im allgemeinen werden jene unleugbaren Elemente der toskanisch-pisanischen Kunst auf die Tatsache zurückgeführt, daß Giovanni Pisano in der Scrovegni-Kapelle in Padua gearbeitet hatte. Den Einfluß seiner und seiner Schule Werke erklärt man sich mit Hilfe jener Monumente, die ihm mit mehr oder weniger Richtigkeit in dieser Kapelle zugeschrieben werden.

Wir müssen deshalb kurz überprüfen, welche diese Werke waren, und ob sie geeignet sind für den Ausgangspunkt einer neuen Kunstrichtung in der venezianischen Skulptur des Trecento gehalten zu werden.

Gehen wir die Resultate der kunsthistorischen Forschung durch, so ergibt sich als sicheres Werk Giovanni Pisanos die Madonnenfigur mit dem Kinde, die heute auf dem Hauptaltare der Arena-Kapelle steht. Sie wurde zwischen 1303—1306 (Frey gibt 1311—1312 an) im Auftrage des Enrico Rinaldo Scrovegni, Signore von Padua, verfertigt und war wahrscheinlich für das Portaltympanon der Kapelle bestimmt. Neben den stilistischen Merkmalen ergibt sich, daß diese Figur, obwohl von Ghiberti und Vasari nicht erwähnt, ein sicheres Werk Giovanni Pisanos ist. Und dies nach einer Inschrift am Sockel: DEO GRATIAS † OPVS IOHIS MAGISTRI NICOLI DE PISIS. Die beiden Engel, welche der Madonnenfigur zur Seite stehen, sind höchstwahrscheinlich ebenfalls Werke desselben Meisters, obwohl die Kritik nicht immer diese Meinung vertreten hat. Frey führt zwar die Engel auf Giovanni zurück, leugnet aber die eigene Ausführung. Aber die von Frey den Engelfiguren vorgeworfenen Mängel, zeigen sich auch teilweise an der Madonna und am Kinde, wo manche Stellen ziemlich oberflächlich behandelt sind. Man vergleiche die Hände der Engel mit denen der Madonna und des Kindes: sie sind ganz gleich gebildet, ein wenig fett und weich, mit langen rundlichen Fingern und eingekerbten Knöcheln, Merkmale, wie sie in allen Werken Giovannis zutage treten. Die oberflächliche Ausführung — die Rückseite ist kaum abboziert — bestärkt die Annahme, daß diese Gruppe für das Tympanon der Kapelle bestimmt war.

Dem Giovanni Pisano schrieb man, bevor eine tiefere wissenschaftliche Bearbeitung einsetzte, auch das Grabmonument des Enrico Scrovegni zu, das in der Apsis der Kapelle der Arena aufgestellt ist. Heute hat sich die Kritik dahin geeinigt, daß wir hier ein Werk einer viel späteren Periode vor uns haben[1]).

Es bleibt das Testament des Enrico Scrovegni vom 12. März 1336 übrig[2]), in welchem er in Ecclesia sancte Marie de caritate de Larena de Padua begraben sein will und zwar in monumento in ipsa constructo per me, quam Ecclesiam et quod monumentum ego per dei gratiam feci et bonis propriis construi. Da es nun aus stilistischen Gründen ausgeschlossen erscheint, daß die Arca des Enrico Scrovegni vor 1336 entstanden ist und da wir die Existenz eines zweiten Grabmonumentes des Enrico annehmen müssen, das zu seinen Leb-

(1) Diese Zuschreibung geht auf die Tatsache zurück, daß die Madonna und die Engelsfiguren bis vor wenigen Jahren auf dem Sarkophage standen, was zur Annahme führte, daß auch der Sarkophog Giovanni Pisano angehöre.

(2) Venedig, Archivio dei Procuratori di S. Marco, serie mista, busta 5; publ. von Tolomei.

Digitized by Google

zeiten schon errichtet war (nach dem Testamente) so schloß man, daß die Figur des Scrovegni in der Sakristei der Arena-Kapelle ein Fragment dieses Werkes sei (Abb. 5). Da man nun an dieser Möglichkeit festhielt, so hielt man auch an der Autorschaft des Pisaners fest, nur darum, weil man einst das andere Grab diesem Meister zugeschrieben hatte. Von Giovanni Pisano ist im oben erwähnten Testamente keine Rede. — Diese Zuschreibung ist schon von Schnaase angezweifelt worden, trotzdem finden wir in der letzten Ausgabe des Cicerone die Statue als ein Werk Giovannis angegeben, während Sauerlandt[1]) wenigstens nur den Kopf der Figur für dessen Werk halten möchte. Er verkennt wohl die Schwächen der Ausführung nicht, hilft sich aber mit der, in der Kunstgeschichte schon stereotypen Behauptung: er wüßte außer Giovanni keinen Künstler, der dieses Werk hätte ausführen können. Frey[2]) bemerkt einen ausdrucksvollen Zug im Gesichte der Figur, nennt aber das Werk hart und unbeholfen. Klarer äußern sich Justi[3]), der es dem Giovanni abspricht und Supino[4]), der es sogar in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts setzt. Venturi und Moschetti halten an Giovanni Pisano fest.

Ich glaube, daß ein oberflächlicher Vergleich dieses Werkes mit den gesicherten des Giovanni genügt, um uns vollends zu überzeugen, daß es sich hier wohl um eine andere Kunst handelt.

Nicht ohne Interesse ist es aber, der Frage näher zu treten. Supino ist durch eine wichtige Tatsache veranlaßt worden die Statue des Enrico Scrovegni für ein Werk der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu halten. Tolomei[5]) teilt nämlich in seinem Buche über die Scrovegni-Kapelle mit, daß im Jahre 1881 bei der Restaurierung der Kapelle unter der Statue des Enrico eine Münze gefunden wurde, welche man um das Jahr 1360 datieren kann. Darauf beruht die Annahme Supinos, deren Richtigkeit ich aber bezweifle. Wir wissen nicht, ob die Statue des Scrovegni immer an ihrem heutigen Platze in der Sakristei gestanden sei. In dieser Frage teile ich die Ansicht Moschettis[6]) und halte die Figur zu jenem Grabmale Enricos gehörig, welches er noch zu Lebzeiten sich hatte errichten lassen und von dem im Testamente des Jahres 1336 die Rede ist. Dieses Monument hatte seinen Aufstellungsort in der Apsis der Kapelle, wurde aber von seinem ursprünglichen Platze entfernt, als in späteren Zeiten die Nachkommen des Verstorbenen ihm ein neues und prächtigeres Grabmal errichteten. Dies mag um 1360 geschehen sein, denn dieser Zeit gehört der neue Sarkophag an. Somit wäre der Fund der Münze mit der Übersiedlung der Figur des Scrovegni in Zusammenhang zu bringen. Dieser Zeit gehört schließlich auch die Inschrift am Sockel an, die auch Frey als eine spätere Zutat erkannte. Sie lautet: PROPRIA FIGVRA DOMINI ENRICI SCROVEGNI MILITIS DE LARENA.

Bis zu diesem Punkte stimme ich Moschetti bei. Aus diesen Tatsachen aber kann ich nicht den Schluß ziehen, daß die Statue ein Werk des Giovanni Pisano sei. Wie gesagt, fehlt im Testamente jede Erwähnung eines Künstlers. Weshalb soll dann Giovanni um jeden Preis für den Meister dieses mittelmäßigen Werkes

(1) Max Sauerlandt, Über die Bildwerke des Giovanni Pisano, Düsseldorf und Leipzig 1904.
(2) Frey, Le vite di Giorgio Vasari, München 1911.
(3) Justi, Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts im Berliner Museum. Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXIV, 1903.
(4) Supino, Arte Pisana, Florenz 1904.
(5) A. Tolomei, La cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova, Padova 1894.
(6) A. Moschetti, La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti, Firenze 1904.

Digitized by Google

gelten? Dies heißt Sklaven der Tradition sein, jener Tradition, die einem falschen Schlusse folgend, das zweite und spätere Grabmal des Enrico Scrovegni diesem Künstler zugeschrieben hatte. War es wirklich notwendig, die Zuschreibung auf die Statue in der Sakristei zu projezieren? Kein Mensch hatte je gedacht, sie für ein Werk Giovannis zu halten. In dem Augenblicke aber, als man das zweite Grabmal richtig datierte, sah man sich verpflichtet, den Namen des glorreichen Pisaners nicht fallen zu lassen, und da man auch richtig erkannt hatte, daß die Statue einst zum ursprünglichen (ersten) Denkmale des Paduaner Herrschers gehört hatte, so übertrug man rasch die alte, falsche, Zuschreibung auf diese. Bei Paduanern, wie Moschetti, ist die Sache ziemlich begreiflich, denn sie ist im Lokalpatriotismus begründet. Sauerlandt aber, der nichts anderes einwenden kann als daß er keinen Künstler kenne, der ein solches Werk hätte zustande bringen können, zeigt in diesem Falle eine große Unkenntnis der Skulptur außerhalb des engsten Kreises Giovannis. Man stelle sich die Figur des Scrovegni liegend auf einem Sarkophagdeckel vor, und man wird nicht lange suchen müssen, um eine große Anzahl von ähnlichen Skulpturen auf Grabmonumenten zu finden. Meiner Ansicht nach müßten wir für die vorliegende Statue einen toskanischen Bildhauer suchen, der wohl der späteren Schule Giovannis angehört, ja der vielleicht ein Siensse sein könnte. Giovanni selbst aber muß unserer festen Überzeugung nach gänzlich ausgeschlossen werden.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß sich in Padua von der Hand des Giovanni Pisano außer der Madonna mit dem Kinde und den zwei Engeln in der Arena-Kapelle, keine anderen Werke befinden. Ob Giovanni diese drei Statuen in Padua selbst, oder wie Venturi meint, in Pisa ausgeführt hat, können wir nicht beurteilen, da uns ein diesbezügliches Dokument fehlt.

Nun läßt aber Venturi, obwohl er die Anwesenheit Giovannis in Padua nicht annimmt, wiederholt von diesen Statuen einen Einfluß ausgehen, welcher seiner Meinung nach der direkte Regenerator der venezianischen Skulptur ist: ...un singolare influsso ...su lo sviluppo dell' arte a Padova e nel Veneto, prima che Nino Pisano desse toscane grazie ai veneti tagliapietra (IV. 245) und an anderer Stelle, wo wiederum von den erwähnten Statuen die Rede ist: ...le quali divennero esemplari agli scultori del Veneto, come gli affreschi di Giotto nel medesimo Santuario servirono a rinnovare l' arte pittorica di quella regione. Es ist alles schön gesagt, aber die Annahme ist falsch. Dabei steht Venturi mit dieser Behauptung nicht allein, denn man pflegt allgemein in mehr oder weniger klarer Weise, die neuen toskanischen Elemente, welche in die venezianische Skulptur eindrangen, von der Arena-Madonna abzuleiten. Anders Moschetti. Aber die vielen Beispiele mit unwiderlegbaren toskanischen Einflüssen, die ich in meinem Arte-Aufsatze anführte, stimmen nicht mit der „scarsa eco" überein, die die toskanische Kunst nach Moschetti in Venetien gefunden hat. Der Widerhall war groß, ja größer als man glauben könnte. Die Frage ist aber, ob dieser wirklich von den paduanischen Werken Giovannis ausgeht, oder ob er ins Veneto auf anderen nicht so einfachen Wegen eindringt.

* * *

Kehren wir nach diesem, vielleicht allzulangen aber notwendigen Exkurs, zu der Mittelstütze der Arca des hl. Lukas zurück und prüfen wir genauer die vier Engel, welche das Kapitell tragen. Schon auf den ersten Blick finden wir die für die Pisani-Schule charakteristischen Merkmale. Eine nähere Betrachtung wird uns

Digitized by Google

aber überzeugen, daß es sich hier um ein, dem Giovanni Pisano vorausgehendes Stadium der Skulptur handelt. Man vergleiche die Madonna des Domes von Prato, ein gesichertes Werk Giovannis, mit unseren Engeln: der Hauptunterschied besteht in der Gewandbehandlung. Einfachheit, Beschränkung auf das Notwendigste, somit vollste Klarheit in der Auffassung, charakterisieren das erstere Werk, während in unserem Häufungen der Falten, welche auf allen vier Figuren in gleicher Weise wiederkehren, dem Werke einen schematischen Aspekt geben. Trotzdem könnte man diese Mängel erklären, indem man die beiden Werke in das Verhältnis von Meister- und Schülerarbeit setzt, um hierauf die Behauptung aufzustellen, es handle sich hier um die Arbeit eines Schülers Giovannis. Ich will aber zu beweisen suchen, daß dieser von pisanischem Formensinn erfüllte Bildhauer, den Werken Giovannis nicht nahe steht, hauptsächlich aber nicht jener hohen Kunststufe, die der Pisaner Meister mit der Madonna der Arena-Kapelle erreicht hatte. Man vergleiche die Engel der Arca des hl. Lukas mit den Figuren der Kanzeln in Pisa und in Pistoia oder mit der Madonna in Padua[1]). Während Giovanni sich alle Mühe gibt, die stereotypen runden Gesichter, mit aufgeschwollenen Wangen seiner ersten Manier zu verlassen, indem er versucht, seinen Figuren einen inneren Ausdruck zu verleihen, der den Höhepunkt in der Korrespondenz zwischen Mutter und Kind in den Madonnen von Prato und Padua erreicht, behalten die Engel der Arca des hl. Lukas, neben der plumpen Form, eingehüllt in überreiche Falten, auch jene schematischen, leeren, ausdruckslosen Gesichter, wie wir sie an der Mittelstütze der Sieneser-Kanzel oder an der Arca des hl. Dominikus in Bologna finden.

Ich glaube, daß der Künstler der Mittelstütze der Arca des hl. Lukas, auch ohne das Vorhandensein der Madonna Giovannis in der Arena-Kapelle, sein Werk mit gleichem Stilgefühle ausgeführt hätte. Das heißt, diese Statue bedeutet für ihn keine Quelle des Schaffens, denn mit seinem Werke hat sie nur jenen pisanischen Stil gemeinsam, der von Nicolò ausgehend, auch abgesehen von Giovanni, eine bedeutende und nicht zu vernachlässigende Entwicklung durchmacht. Die vier Engel der paduanischen Arca gehören, verglichen mit Giovanni, einem älteren Stadium der pisanischen Skulptur an, jenem nämlich, das zwischen Nicolò und Giovanni steht und das die Charakteristika des Vaters zum Teile mit denen des Sohnes verbindet, aber noch eine individuelle Note beibehält, die leicht zu erkennen ist. Ich meine die Kunst Fra Guglielmos. Heutzutage wird ihm beinahe von der gesamten Kritik die Ausführung der Arca des hl. Dominikus in Bologna zugeschrieben. Daß für die Skulptur von Bologna dieses große Werk von nicht geringem Einfluß gewesen ist, darf uns nicht wundern. Wir finden einige Jahre nach der Ausführung unserer Arca, ganz ähnliche Figuren an dem Sarkophage des Buonandrea dei Buonandrei (1333), der einst im Kreuzgange von S. Domenico aufgestellt war und sich jetzt im Museo civico von Bologna befindet (Abb. 6). Man vergleiche den Kopf irgendeiner Figur an der Basis der Sieneser Kanzel mit einem von der Arca des hl. Lukas oder des Buonandrei-Grabmales, und man wird sofort die gleiche Behandlung der Wangen, der Grübchen, die sich zwischen diesen und dem Munde bilden, der Biegung der Lippen, der mandelartig geschlitzten Augen mit aufgeschwollenen Lidern finden. Wenn im Faltenwurfe Divergenzen zwischen unseren Figuren und jenen des Buonandrei-Grabmales bestehen, so müssen diese durch den Zeitunterschied, der die beiden Werke trennt, erklärt werden. Dies ist aber zwi-

(1) Die beiden Engel, welche zu dieser gehören, wollen wir in diesem Falle ganz weglassen, da sie nicht allgemein von der Kritik dem Giovanni zugesprochen worden sind.

Digitized by Google

schen dem Bolognesischen Professoren-Grab und der Basis der Sieneser-Kanzel nicht der Fall.

Es könnte auch das Weihwasserbecken von S. Giovanni in Fuorcivitas in Pistoia zum Vergleich herangezogen werden, da es stilistisch und kompositionell mit unserer Mittelstütze manche Berührungspunkte aufweist. Aber die Meinungen der Kunsthistoriker sind darüber verschieden[1]). Frey, der als letzter sich darüber geäußert hat, hält es für ein Jugendwerk des Giovanni Pisano. Ist es nun aber wirklich notwendig zu wiederholen, daß Jugendwerke im Oeuvre auch modernerer Künstler schwer festzustellen sind? Umsomehr in unserem Falle, wo es sich um eine Zeit handelt, in der das Typische von dem Individuellen nur mit Hilfe besonderer Merkmale (Dokumente, Inschriften) unterschieden werden kann! Die moderne Kunstgeschichte arbeitet doch mit viel positiveren Mitteln als die klassische Archäologie, um nicht die Methode dieser Schwesterwissenschaft ohne weiteres aufnehmen zu müssen. Es ist deshalb gefährlich bestimmte uns erhaltene Denkmäler direkt mit Künstlerindividualitäten zu verbinden. Der Stil des Nicolò und des Giovanni Pisano wird schon am Ende des 13. Jahrhunderts Gemeingut der toskanischen Skulptur und am Anfange des Trecento bahnt er sich den Weg nach Venetien, während Neapel gleichzeitig ihn von den Sienesen empfängt. In kurzer Zeit ist also dieser Stil beinahe in ganz Italien verbreitet. Bei der Fülle von Werken, mögen diese auch im Ursprungslande Toskana sich befinden, ist das Scheiden von Künstlern eine recht schwere Sache. Man kann höchstens allgemeine stilistische Untersuchungen anwenden um den Platz, welchen das besprochene Objekt in der Stilentwicklung einnimmt, zu ermitteln. In unserem Falle möchte ich mich an die Bestimmung Justis halten, der das Weihwasserbecken als ein „mattes" und „trockenes" Werk der Pisani-Schule bezeichnet und es in die siebziger Jahre des 13. Jahrhunderts setzt. Andererseits hat Frey richtig Beziehungen zwischen den Figuren dieser Pila mit der Mittelstütze der Sieneser Domkanzel erkannt. Da ich in letzterer den Stil Fra Guglielmos zu sehen glaube, so könnte auch dieses sogenannte Jugendwerk Giovannis in jenen Kreis der pisanischen Kunstentwicklung eingereiht werden, der unter dem Banner Fra Guglielmos steht, womit aber nicht behauptet werden soll, wir hätten hier direkt mit einer Arbeit dieses Meisters zu tun. Es handelt sich um jenes, schon früher erwähnte Mittelglied zwischen Nicolò und Giovanni, dem am besten die Etiquette „Fra Guglielmo" paßt, ohne daß diese Etiquette zu einer Visitenkarte erhoben werde. Dasselbe gilt auch für die Akolythengruppe des Museo Nazionale in Florenz, die wahrscheinlich auch als Stütze eines Weihwasserbeckens gedient haben wird und die Venturi direkt dem Fra Guglielmo zuschreibt[2]). Auch in diesem Falle ist man zu weit gegangen. Frey hat dabei richtig bemerkt, daß zwischen dieser Gruppe und jener in Pistoia Stilverschiedenheiten bestehen, die, falls die Zuschreibung Venturis eine richtige ist für das zweite Werk, Fra Guglielmo als Meister ausschließen. Es handelt sich aber nur um Detailunterschiede. Die Stilrichtung ist ein und dieselbe. Von ihr aus geht der Einfiuß, dem unsere Paduaner Skulpturen ihre Entstehung verdanken.

Zum Schluß vergleiche man die Figuren der Mittelstütze der Pisaner Domkanzel des Giovanni (Pisa, Museo Civico) mit allen jenen, die bis jetzt besprochen wurden, die von S. Giustina mit einbegriffen; der neue Stil Giovannis wird daraus um so

(1) Schmarsow und Tschudi schreiben es dem Nicolò Pisano zu. Crowe und Cavalcaselle, Sauerlandt, Venturi und Frey dem Giovanni Pisano. Justi der Pisano-Schule.
(2) Venturi, Storia IV, 73.

Digitized by Google

klarer hervortreten, und andrerseits wird sich ergeben, daß die Figuren der Basis der Sieneser-Kanzel, der Arca des hl. Dominikus, des Weihwasserbeckens in Pistoia, der Arca des hl. Lukas und des Buonandrei-Sarkophages einer anderen Kunstströmung angehören, welche sich von der eigentlichen Pisani-Schule abzweigte, bevor noch Giovanni in seinen späteren Werken jenen neuen Stil erreichte, der bei den erwähnten Skulpturen gänzlich fehlt.

Daraus kann man folgendes schließen. Der neue pisanische Stil wurde nicht durch die Werke Giovannis in Padua, respektive im Veneto eingeführt. Der toskanisch-pisanische Einfluß geht für das Veneto nicht von einem Künstler oder von einem Werke direkt aus, sondern er bewegt sich auf einer breiteren Basis und dringt hier mittelbar, in unserem Falle höchstwahrscheinlich über Bologna, ein. Ungefähr ein Jahrzehnt später wird der toskanische Stil in der Auffassung der sienesischen Schule weiteren Anklang im Veneto finden, wie wir es an dem Grabmale des Bischofs Castellano da Salomone im Dom von Treviso (1321) und an der anfangs erwähnten Arca des Odorico da Pordenone deutlich ersehen können. Gleichzeitig, aus ihm herauswachsend, wird sich ein neuer Stil bilden, den man autochthon nennen könnte, und welcher aus einem Assimilationsprozesse der alten, einheimischen, byzantinisierenden Kunstformen und der neuen aus der Toskana hergebrachten entsteht und gegen die Mitte des Jahrhunderts bereits eine selbständige Skulptur hervorruft, deren Wirkungssphäre auch außerhalb des Veneto wahrzunehmen ist.

Wir haben bis jetzt immer von den Figuren der Mittelstütze der Arca des hl. Lukas gesprochen. Nun wollen wir auch die Alabaster-Reliefs, welche die Arca selbst schmücken, in Betracht ziehen. Man könnte dieselben im Vergleiche mit dem Sockel für das Werk einer anderen Hand halten. Ich glaube, daß dies nicht der Fall ist, obwohl auf dem ersten Blick ihre Qualität geringer erscheinen könnte. Auch könnte man bei der Betrachtung des schreibenden Evangelisten oder eines Engels mit dem Weihrauchgefäß den toskanischen Einfluß vermissen. Daß aber dies nicht der Fall ist, überzeugt uns eine genauere Untersuchung der Engelsköpfe: das dicke Gesicht, die mandelförmig geschnittenen Augen, die Grübchen zwischen Wangen und Mund, die breiten, wenig artikulierten Hände, sind Faktoren, aus denen der toskanische Einfluß erhellt. Hier erscheinen sie uns etwas geschwächt, mehr aber durch ein künstlerisches Unvermögen, als durch das Vorherrschen anderer Elemente. In dieser Zeit haben die Werke der einheimischen venezianischen Künstler ein ganz anderes Aussehen und ebenso jene der lombardischen taiapiera. In unserem Falle handelt es sich um vergröberte toskanische Formen. Dafür können wir wiederum ein Beispiel aus Bologna (Museo Civico) anführen, nämlich die Vorderwand des Sarkophages des Bartoluzzo de' Preti (gest. 1318). Hier sind im Gesichte des Lehrers, der in der Mitte seiner Schüler in Frontalansicht sitzend dargestellt ist (Abb. 7), klar toskanisch-pisanische Elemente ausgedrückt. Es sind dieselben Elemente, die wir an den Engeln der Reliefs der Paduaner Arca finden und in noch gröberer Form auch an der Figur des Evangelisten.

Ich werde nicht die Frage berühren, ob der Künstler der Arca des hl. Lukas ein Toskaner oder ein Oberitaliener war. Es fehlen uns im Veneto Werke, die wir stilistisch an die Seite dieser Arca stellen könnten. Mit Ausnahme der Arca des Beato Simeone profeta, des Marco Romano (um 1317), haben die nächsten venezianischen Arbeiten, die unter toskanischem Einflusse entstanden sind, einen ganz verschiedenen Charakter, sie sind nicht mehr Einzelerscheinungen, sondern das Produkt eines ausgedehnten und dauernderen Einflusses.

Digitized by Google

BILDER AUS DER SAMMLUNG MESSINGER IN MÜNCHEN

Von LEANDRO OZZÒLA-Rom

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Die schöne Bildersammlung, die Herr Otto Messinger in seinem Münchner Heim bewahrt, ist nur wenigen Besuchern und denen bekannt, die den von Pietro d'Achiardi redigierten Luxuskatalog vom Besitzer überreicht erhielten. Ich spreche hier Herrn Messinger meinen Dank für die Erlaubnis aus, einige Gemälde aus seinem Besitz publizieren zu dürfen, die zur Kenntnis des künstlerischen Schaffens ihrer Urheber von Interesse sind. Die Attributionen bleiben die von d'Achiardi richtig gefundenen, doch ergänzt durch einige kritische Anmerkungen.

Von den 5 Gemälden, die uns beschäftigen sollen, ist der Chronologie wie seiner Bedeutung nach ein Bild von Lorenzo Lotto, in dem der Protomartyr St. Stephan dargestellt ist, obenan zu nennen (Leinwand 2 m 2 : 1,24 [Abb. 1]). Die Figur des Heiligen hebt sich in einer Landschaft vom Himmelsgrund dunkel ab. Der Himmel ist am Horizont rosafarben und im Lichten blau, von grauen Wolken ganz belebt. Die Landschaft ist von einem allgemein grünlichen Ton. Auf diesem Grunde dominiert die Farbe der Dalmatika des Heiligen und seines in goldigem Gelb gehaltenen Gewandes. Der Ton des Inkarnates ist kräftig und neigt in den hellen Teilen zum rot, die Schatten reflektieren die grünlichen und kalten Töne des landschaftlichen Hintergrundes.

Die Handschrift Lottos ist klar zu erkennen an jener Mischung venezianischen Kolorits und raffaellesker Formensprache, die den Künstler in einigen Jahren seines Lebens charakterisiert. Der Künstler hatte gerade seit der ersten Nachahmung der römischen Manier Raffaels (d. h. 1515 nach der Beobachtung Berensons) seinen heiligen Hieronymus (im gleichnamigen Oratorium Recanati) konzipiert, der ebenfalls als isolierte Figur gegen einen Himmelshintergrund gestellt ist.

An Lotto erinnert auch jener Ausdruck der Resignation, der erreicht wird durch dieses eigentümliche Neigen des Hauptes auf die eine Schulter — ein Motiv, das auch in den Bildnissen zwischen dem Andrea Odoni (c. 1527) und dem Mann von 26 Jahren im Palazzo Doria (c. 1535) wiederkehrt. Aber eine für Lotto noch bezeichnendere Eigentümlichkeit ist die Art, wie er zuweilen den Ausdruck des Blicks zu verstärken sucht. In dem Antlitz der Madonna der Santa Conversatione in Wien und auf der Verkündigung in Recanati (nach Berenson um 1528) hat der Maler, um den Blick zu vertiefen und zu erweitern zu dem Mittel gegriffen, das untere Augenlid zu unterdrücken. Das würde dazu führen, um den heiligen Stephan um 1528 zu datieren, wenn die Breite und Weichheit des Gewandwurfs der Figur nicht erst einige Jahre nach der heiligen Familie der Galerie Lochis (1533) vorkämen und uns daher nahelegten die Ausführung unseres Bildes bis c. 1530 zu verschieben. In der Tat bewahrt die Verkündigung von Recanati, die etwa drei Jahre früher entstanden ist noch jene Trockenheit und Genauigkeit des Faltenentwurfes, der dem Künstler bis zu jenem Zeitpunkt eigentümlich war.

* * *

Eine der schwierigsten Aufgaben der Kritik besteht in der Prüfung der Werke des Guido Reni und im besonderen in der Chronologie seiner bekannten Halbfigurendarstellungen (z. B. Ecce homo, Magdalena, Addolorata u. a.).

Der Ecce homo der Sammlung Messinger (Leinwand 0,54 : 0,42 [Abb. 3]) nähert sich im Typus besonders dem Exemplar der National Gallery sowohl durch

Digitized by Google

die weniger breite Gesichtsform, wie durch die geringe Verkürzung und die ungewöhnliche Ausführung des nichtgelockten Bartes. Das weißliche und ins lila übergehende Kolorit des Bildes der Sammlung Messinger verrät jedoch, daß es in der letzten Periode Renis entstand, als anstelle der Erinnerungen an die Carracci und an Caravaggio das Studium des weichen und gesucht Empfindsamen getreten war — zum Nachteil der Zeichnung und des Reliefs, die den Ausgangspunkt seiner ersten Arbeiten gebildet hatten.

Der Ausdruck des Kopfes und des Blickes läßt unser Bild zu denjenigen zählen, in denen Guido den Ausdruck des Schmerzes am tiefsten getroffen hat (Abb. 2).

* * *

Der beste Kolorist der römischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Andrea Sacchi, ist durch zwei Bilder mit Heiligen vortrefflich vertreten. In dem ersten (Leinwand 2,20:0,51 [Abb. 3]) ist ein heiliger Papst mit Lilie in der Linken, dem Zeichen der Keuschheit, dargestellt. Die Identifizierung bereitet Schwierigkeiten; der Katalog nennt dubitativ den Namen Pius V. In dem Gegenstück ist S. Filippo Neri mit einem lilientragenden Engel dargestellt (Abb. 4). Der majestätische Charakter der Figur und ihrer Haltung sowie das venezianisch beeinflußte Kolorit lassen in beiden Bildern unschwer denselben Künstler erkennen, der den heiligen Gregor in der vatikanischen Galerie gemalt hat — nach Passeri eines der ersten öffentlichen Werke des Künstlers. Die beiden Heiligen der Sammlung Messinger gehören m.E. in dieselbe Entwicklungsphase, sind aber noch etwas früher anzusetzen. Wie Passeri bezeugt, war Sacchi ebensowenig fruchtbar in figurenreichen Kompositionen wie er ein sicherer und eindringender Zeichner der menschlichen Gestalt war — Qualitäten, die auch in unseren Bildern wahrzunehmen sind. Ein ähnlicher dekorativer Sinn ist es, der die breiten und schwer sackenden Gewänder, die mit reich gemusterten Borden geziert sind, erdacht hat, wie wir ihn aus dem Bilde des heiligen Gregor im Vatikan kennen lernten.

Ähnliche Züge finden wir auch in den Köpfen der drei alten Heiligen, mit dem männlichen Charakter des Ausdrucks, den tief und scharf eingeschnittenen Augen. Die jugendlichere Periode, der diese Bilder im Vergleich zu dem heiligen Gregor angehören, ergibt sich auch in einigen Reminiszenzen an Reni (im Antlitz des heiligen Papstes und jenem des Engels auf dem Gegenstück) und in der größeren Feinheit der Gewandbehandlung, die noch nicht jene Leichtigkeit und Weichheit verrät, die vom Bilde des heiligen Gregor anbis zu dem berühmten Wunder des heiligen Romualdo reicht. Der Wert der beiden Heiligen unserer Sammlung steigert sich noch, wenn man bedenkt, daß in ihnen die ersten Jahre des Künstlers bisher einzig vertreten sind.

* * *

Pascoli behauptet, daß Carlo Cignani das Sujet der Caritas verschiedene Male behandelt hat und nennt sogar die Namen von vier Bestellern. Es müssen aber noch mehr Exemplare existieren; denn heute lassen sich mindestens sieben Versionen des Themas nachweisen (siehe Thiemes Künstlerlexikon). Übrigens erklärt sich die Tatsache leicht, wenn man bedenkt, wie leicht sich die Komposition zur Anwendung und Kombination von Frauen- und Kinderfiguren eignete, also derjenigen Gattung, in der Cignani besonderen Ruf genoß.

Wir wollen das Exemplar Messinger (Leinwand 1,21:1,54 [Abb. 5]) mit einem anderen vergleichen, das Pascoli beschrieben hat. „Singolare", schreibt er, „fu ancora una Carità con cinque putti fatta per il cardinal Pallavicini."

Digitized by Google

Das Bild, das wir nicht mehr kennen, aber von dem wir einen Stich (Abb, 6) von 1775 besitzen, stellt eigentlich keine Carità, sondern die fünf Sinne dar, allerdings in der Anlage einer Carità. Daraus erklärt sich der Fehler Pascolis, der hier nach seiner Erinnerung ein Bild im Privatbesitz anführt.

Diese Darstellung der fünf Sinne, die mit Wahrscheinlichkeit um 1665 (siehe Thiemes Künstlerlexikon) zu datieren ist, erinnert noch an seinen Lehrer Albani, besonders in den Gesichtern der lockigen Kinder, wie sich leicht beim Vergleich mit einer Carità in Landschaft (Stich in der Corsinisammlung zu Rom) feststellen läßt (Gabinetto naz. delle stampe 27, M, 11; 9831).

Die Ähnlichkeit der Frau in dem Bilde bei Messinger mit jener des Stiches ist zu deutlich, um charakterisiert werden zu müssen, nur der entwickeltere Typ der Kinder gestattet unser Bild um 1670 zu datieren, als Cignani schon völlig von dem Einflusse Albanis befreit hatte.

Pascoli lobt unseren Künstler, weil er „fece vedere come s'unisce nei colori la forza e il tenero". Und wirklich verrät dieses Bild ein seltenes Geschick, die beiden Forderungen des Reliefs und der malerischen Weichheit miteinander zu verbinden — Ziele, die bei seinen Zeitgenossen von zwei entgegengesetzten Schulen getrennt angestrebt wurden.

* * *

Baldinucci erzählt in der Vita des Carlo Dolci, seinem Lehrer und Freund:

„E perchè ai pittori che noi diciamo naturalisti, cioè che tutto veggono dal naturale, sono di non poca spesa le opere loro, dovendo sempre tenere uomini a gran costo, fu solito Carlino, dopo aver fatto una pittura, rifarne altre della stessa invenzione appunto, le quali però fece sempre con tanta diligenza, imitazione e buon gusto, che si debbono tutte tenere in conto di originali e non di copie."

Mag es nun wegen der großen Unkosten oder vielmehr wegen der für Dolci charakteristischen Erfindungsarmut gewesen sein, wir können jedenfalls in einer Madonna der Sammlung Messinger (Leinwand 0,83 : 0,66), die bis auf wenige Varianten eine Komposition der National Gallery wiederholt, die Richtigkeit der Bemerkung Baldinuccis nachprüfen.

Die offenbarsten Veränderungen liegen in der Anordnung der Hände der Madonna: jene, die auf dem Bilde bei Messinger das Kind hält, ist hier ganz vorhanden und in London sind nur die Finger sichtbar. Die Hand, die die Lilie hält, hat auf dem Londoner Bild den mittleren und vierten Finger nebeneinander, während dieselben Finger auf dem Bilde bei Messinger auseinanderstreben.

Trotz so großer Ähnlichkeiten verraten beide Bilder doch deutlich eine zeitliche Differenz von einigen Jahren. Das Londoner Bild weist in seinen beiden Köpfen und in den Händen noch jene delikate und schmächtige Auffassung auf, die Dolci von Furini abgeleitet hat. Dagegen gehören die breiteren Typen unseres Bildes der späteren Zeit unseres Künstlers an, ebenso wie die ähnliche Madonna der Galerie Pitti. Eine ähnliche Beobachtung kann man auch an den wesentlich fleischigeren Händen der zweiten Periode machen, die, wie die Veränderung des Typus, auf das Beispiel Renis zurückzuführen sind. Vom künstlerischen Gesichtspunkt aus ist die Madonna Messinger nicht nur wegen des Motivs und der Komposition, sondern auch wegen der Feinheit in der Ausführung, des schönen, auf rot und blau abgestimmten Kolorits eine der erfreulichsten Schöpfungen des Meisters.

* * *

Digitized by Google

Pierre Bautier hebt in seiner kürzlich erschienenen Monographie über Suttermann sehr richtig hervor, daß der bekannte flandrische Hofmaler der Medici eine außerordentliche Überzeugungskraft in den Prälatenporträts erreicht, unterstützt durch den malerischen Akkord des Carmin mit Silberweiß — Eigentümlichkeiten, die er mehr oder minder direkt an dem glänzenden Vorbild des Kardinals Bentivoglio von Van Dyk (entstanden 1623 in Rom) gelernt hat. Das Porträt der Sammlung Messinger (Leinwand 0,70:0,60 [Abb. 8]) ist das Bildnis des Kardinals Carlo de' Medici (1595—1666). Zwei verschiedene Versionen desselben Gegenstandes lernen wir in dem ganzfigurigen Bildnis in Poggio a Cajano bei Florenz und in der Halbfigur der Galerie Poldi Pezzoli in Mailand kennen. Das Bildnis bei Messinger läßt sich nach dem Alter des Dargestellten auf etwa 1630 datieren und wäre demnach das älteste der drei. Während in unserem Bilde die Barttracht noch schwarz erscheint, ist sie in jenem von Poggio a Caiano (Abb. 9) leicht ergraut und in dem Mailänder Exemplar fast ganz weiß.

Unser Bild verrät auch in dem malerischen Motiv der Pose stärkere Ähnlichkeit mit dem Exemplar zu Poggio a Caiano; aber durch stärkeren Ausdruck, größere Intensität und Transparenz des Auges, größere Beweglichkeit des Mundes zeichnet es sich vor der offizielleren Haltung des zweiten Exemplares aus.

Das Bild der Sammlung Messinger kann daher als eines der schönsten Beispiele der Kunst Suttermanns gelten.

Digitized by Google

KARYATIDEN

Von M. LIEFMANN

Den Tempel des alten sagenumwobenen Erechtheus auf der Burg zu Athen zierten einst sechs überlebensgroße weibliche Gestalten. Auf einer Brüstung stehend trugen diese Frauen in stolzer Anmut auf den Köpfen das leichte Dach der südlichen Vorhalle, welche zum Innern des Tempels und hinab zum Grabe des ältesten Königsgeschlechts führte. Ihre Formen waren aus dem reinsten Marmor gebildet und die Arbeit von einer Feinheit der Ausführung, die eines Phidias würdig gewesen wäre. Wer der Schöpfer dieses Werkes ist, wissen wir nicht. Es stammte aus der Blütezeit der griechischen Kunst, dem 5. Jahrhundert vor Christi, und muß in seiner Vollendung von bezaubernder Schönheit gewesen sein.

Die sechs Frauen waren untereinander nicht verschieden. Kein Attribut war ihnen beigegeben, auch auf dem Kopfe trugen sie weder Schmuck noch Geräte, die Kunde hätten geben können von einer bestimmten Aufgabe oder Tätigkeit. Ein kleiner Wulst lag zur Minderung der Last zwischen Haupt und Gebälk eingeschoben. Das Antlitz von echt griechischer Schönheit hatte einen ernsten, fast wehmutsvollen Zug, während die Gestalten eine ruhige, kraftvolle Würde ausdrückten. Das volle, leicht gewellte Haar fiel den Frauen lose über den Rücken herab, zwei breite Flechten aber waren nach vorn über die Schultern gelegt, um der Figur an dieser schmalsten Stelle die möglichst gleichmäßige Rundung zu geben, die ihr Charakter als Säule verlangte. Die Arme lagen fest dem Körper an und, während die eine Hand beschäftigungslos war, hielt die andere mit leichtem Griff den Mantel, der von den Schultern herab über den Rücken fiel. Das Gewand der Frauen war der lange, faltige, aus schwerem Stoff gefertigte, ärmellose Peplos der dorischen Griechen. Er ließ den Hals frei und reichte bis auf den Boden herab. Seine langen vertikalen Falten waren fast kannellurenartig gebildet. Durch das Vorsetzen des Fußes wie im Schreiten (bei drei Frauen der rechte, bei den andern der linke Fuß) kam ein leichter Rhythmus in die Gestalten und erhöhte ihre Lebenswahrheit.

Das stolze, schöne Weib als Trägerin einer Last, als Säule! Es liegt für uns moderne Menschen ein eigener Reiz darin, dem Entstehen dieses Gedankens nachzuforschen.

Die Verwendung des menschlichen Körpers in der Architektur ist fast so alt wie diese selbst. Erzählt uns doch der bekannte lateinische Schriftsteller und Baumeister Vitruv, daß die Jonier, um der Säule edle und schöne Formen zu geben, sie nach den Maßen des menschlichen Körpers formten, daß sie: „ihren Kapitälen schneckenförmige Windungen gaben, wie die gekräuselten Locken des Haupthaares und den Stamm der Säule mit Streifen zierten, wie die Falten der Gewänder der Frauen". Schon in der archaischen Kunst der Griechen finden wir den Frauenkörper zur Stütze und Zier verwendet, zuerst an kunstgewerblichen Gegenständen, wie den kleinen Bronzespiegeln, oder wie an dem fast monumentalen Thron des amykläischen Apoll, dann auch in der Baukunst selber.

Man hat vielfach geglaubt, daß die Griechen die Idee der Stützfiguren von den Ägyptern übernommen hätten. Es liegt aber kein zwingender Beweis vor, daß es sich um mehr als eine Anregung handeln müßte. Hatte doch der griechische Künstler jene Frauen stets vor Augen, die, voll Anmut daherschreitend, nach der Sitte des Landes die Wasserkrüge auf dem Kopfe trugen. In ihnen hat man mit Recht die Vorbilder der Karyatiden gesucht.

Digitized by Google

Die ältesten architektonischen weiblichen Stützfiguren, von denen wir wissen und die uns, wenn auch nur in Bruchstücken, erhalten sind, stammen aus dem 6. Jahrhundert vor Christi, von den sogenannten Schatzhäusern der Knidier und Siphnier in Delphi. An beiden Gebäuden trugen je zwei freistehende weibliche Gestalten auf dem Haupt das Dach der Vorhalle. Ihre Gesichter zeigten das typische archaische Lächeln. Das Haar war geordnet wie das der Frauen vom Erechtheion. Auf dem Kopfe trugen sie einen korbartigen Gegenstand, dem Kalathos ähnlich, der zum Dienste der Demeter gehörte und von den Priesterinnen dieser Göttin an ihren Festtagen mit bestimmten Gaben zum Tempel getragen wurde. Die Tracht der Frauen war der jonische Chiton aus feinem leichten Linnenstoff, der, mit einer Hand zierlich gefaßt, hochgehoben wurde, so daß die Füße bis über die Knöchel hinauf sichtbar blieben. Dadurch verlor die Figur den Umriß der Säule und erhielt etwas leichtes, graziöses, das uns an die Gestalten der Tänzerinnen denken läßt, denen nach der ursprünglichen Bedeutung des Wortes allein der Name „Karyatide" zukam.

Diese Bezeichnung leitete sich wahrscheinlich von der Stadt Karyä her, wo in jedem Jahr ein Fest gefeiert wurde, bei dem Jungfrauen zu Ehren der Artemis berühmte Tänze aufführten. Von diesen Tänzerinnen (jetzt Kalathiskostänzerinnen genannt) besitzen wir Darstellungen, vor allem die Reliefs im Berliner Museum, dann auch die von der sogenannten Akanthussäule, der Säule der Naxier, in Delphi. Es galt als besondere Ehre, in diesen Tänzen mitzuwirken, und nur die schönsten und wahrscheinlich auch die vornehmsten Mädchen wurden dazu auserwählt. Gerade diese Faktoren der Bevorzugung, der Schönheit und Vornehmheit, verbunden mit einer Dienstleistung zu Ehren der Gottheit, waren, wie wir es im weiteren noch genauer erkennen werden, auch das Leitmotiv für alle weiblichen Stützfiguren der Griechen. Ob infolge dieser gedanklichen Verbindung der Name Karyatide sich von der Tänzerin auf die Frauensäule übertragen hat, bleibt immerhin eine offene Frage.

Eine andere bekannte, aber schwerlich zuverlässige Erklärung des Wortes Karyatide stammt von dem oben erwähnten Vitruv. „Karyä", so sagt er, „war eine Stadt in Lakonien, deren Einwohner sich in den Perserkriegen auf die Seite des Feindes gestellt hatten und deshalb von den siegreichen Griechen ein grausames Strafgericht erlitten. Die Männer wurden getötet, die Frauen aber verkauft. Zur Erinnerung an diese Unglücklichen wurden die Karyatiden geschaffen." Bei solcher Deutung mag man an die Erzählung von Artemisia, der Königstochter des Lygdamis von Halikarnassos, erinnern. Diese streitbare Frau, die sich mit dem Perserkönig Xerxes 480 gegen die Griechen verband, soll zur Strafe für ihren Verrat als Karyatide dargestellt gewesen sein an der sogenannten persischen Halle in Sparta.

Aber wie paßt der Bericht auf die anderen Frauensäulen, vor allem auf die Frauen vom Erechtheion? Können wir in ihnen Gefangene, Geächtete erblicken? Ist dies die Haltung, dies die Erscheinung einer Unglücklichen, aufs tiefste Erniedrigten? Frei und stolz stehen diese Frauen da, voller Würde und Ernst widmen sie sich der Aufgabe, die ihnen auferlegt ist. Gewiß, sie tragen eine Last, sie sind gebannt an die Stelle, gefangen durch einen Zwang, dem sie sich nicht entziehen können. Aber weit entfernt sind sie, jenen Unglücklichen des Vitruv zu gleichen. Aus diesen herrlichen Gestalten tönt uns nur als leiser Klageton, des Dichters Wort, das er eine griechische Jungfrau sprechen ließ: „Wie eng gebunden ist des Weibes Glück." Das Los und die Aufgabe des Weibes, frei sein in Gebundenheit, mit froher Kraft die Last tragen, die ihr von Natur und Leben auferlegt, im engen und begrenzten Raum als Stützende und Erhaltende ihrem

Digitized by Google

Volke zu dienen, nie ist es in schönerer und vornehmerer Weise in der bildenden Kunst zum Ausdruck gebracht worden, als in den sechs edlen, anmutsvollen Gestalten des Erechtheion. Denn nicht die Entehrte, nicht die Tänzerin oder Priesterin einer bestimmten Gottheit hat der Künstler hier geschaffen, sondern, so scheint es mir, in überaus feiner und schlichter Symbolik die Priesterin und Dienerin des Lebens selber: die Frau.

Der zeitgenössische Name für die Gestalten vom Erechtheion, der dieser Auffassung Recht geben könnte, lautete, wie uns inschriftlich übermittelt ist, Korai. (Deshalb würden wir richtig tun, sie mehr als es bisher geschieht, Koren statt Karyatiden zu nennen.) Er bezeichnete im allgemeinen nichts anderes als den Begriff des jungen Weibes. Aber, so frägt man sich, ist es wirklich nur die Frau schlechthin, die der Künstler an diesen bevorzugten Platz, an den Tempel des höchsten Gottes gestellt hat? Sollte er nicht doch an irgendwelche bestimmte Frauen, an besondere Persönlichkeiten bei diesen Gestalten gedacht haben? Mir scheint, als müßte es so sein und mehr noch, als sei auch eine Erklärungsmöglichkeit dafür vorhanden.

Nur wenige Schritte vom Erechtheion entfernt, im Fries des Ostgiebels am Parthenon, sehen wir rechts und links in dem Zuge des Volkes, welches zum Feste der Götter herbeizieht, den anderen Frauen voranschreitend, die allerhand Geräte tragen, wie der Dienst der Gottheit es verlangte, zwei mal zwei Gestalten, die ohne Attribute, in Kleidung, Haltung und Ausdruck durchaus den Koren vom Erechtheion ähneln. Wer sind sie? Die Vornehmsten des Volkes? Priesterinnen? Ersteres gewiß, letzteres aber — sind sie gewesen. Denn das Amt einer Priesterin, das als größte Ehre galt und nur von den edelsten, makellosesten Frauen der höchsten Geschlechter versehen werden durfte, hatte in Athen die kurze Dauer eines Jahres. Dann traten diese Mädchen wieder in das Leben zurück, doppelt gesegnet und geweiht von Natur und Gottheit, jetzt zugleich Frau und Priesterin. So kam ihnen wohl der Vorrang zu vor den anderen, so konnten sie, die Trägerinnen der stolzesten Hoffnungen der Nation, vor allen auch berufen sein zu Stützen und Wächterinnen am Tempel der Gottheit, über dem uralten Königsgrab.

(Ebensowohl wie die zurückgetretene könnte man in den vier Frauen vom Parthenonfries auch die in eben dem Jahr neu erwählte Priesterin erblicken. In beiden Fällen wären jene, von ihnen durch eine Zwischenfigur getrennten Frauen, als die noch amtierenden zu betrachten. Für den Bezug auf die Gestalten vom Erechtheion läge darin kein Unterschied, diese wären, ob so oder so, nicht die eigentliche Priesterin, wohl aber die dazu vorzüglich Auserwählte.)[1]).

Wie die Koren vom Erechtheion als die Auserlesensten ihres Geschlechtes zu betrachten sind, so haben die griechischen Künstler in den Frauensäulen überhaupt stets das Weib geachtet, ja geehrt. Am besten wird uns dieses bewußt, wenn wir als Gegensatz die Verwendung des männlichen Körpers in der Architektur betrachten. Der Unterschied, der sich dabei ergibt, ist merkwürdigerweise kaum je besonders betont worden.

Das Motiv ist gleichaltrig mit dem der Frau. Aber nie hat es ein Künstler vermocht oder auch nur versucht, den Mann darzustellen, gefesselt an die Stelle,

(1) Nicht fern liegt es auch in den Frauen vom Erechtheion an die sog. Taujungfrauen, an die Töchter des Erechtheus oder die Erechtheischen Jungfrauen zu denken. Der Sage nach war ihnen das Kind Erechthonios anvertraut. Eine von ihnen, Pandrosos, soll die erste Priesterin des Tempels der Athena gewesen sein. Indem sie Ernährerinnen und Pflegerinnen des Kindes sind, zugleich aber nach anderem Mythos durch einen freiwilligen Opfertod als die selbstlos sich Hingebenden erscheinen, zeigen sie alle jene Eigenschaften, die als charakteristisch für die Frau im allgemeinen Geltung haben.

Digitized by Google

unter dem Zwang und Druck einer Last und doch zugleich als freie, stolze Persönlichkeit. Mit einziger Ausnahme des Telamon, dieses Repräsentanten der rohen physischen Kraft, (nachdem die Römer später ihre männlichen Stützfiguren Telamonen nannten) sind es stets Gefangene, Barbaren, Perser (dies war bezeichnenderweise der griechische Name), auch untergeordnete Wesen, wie Pane und Satyrn, Atlanten oder auch geschlagene Kriegshelden, denen man damit Schande und Spott antat, die alle sich haben beugen müssen unter der Schwere des Gebälkes. Mit verzerrten Zügen, kummervoll, nackt, die muskulösen Glieder zusammengedrückt oder angespannt wie in höchster Qual, mit erhobenen Armen und Händen, gleich als wollten sie die unerträgliche Last von sich abwälzen, ja oft in der eines Mannes unwürdig erachteten Stellung des Knienden, so sind sie in der Architektur als Pfeiler oder Stützen angebracht worden. Was für den Mann tiefste Erniedrigung war, das konnte durch die Eigenart der weiblichen Natur für die Frau Ruhm und Ehre bedeuten und wurde durch die geniale Kunst eines großen Meisters an den Koren vom Erechtheion zum höchsten Loblied.

Doch nicht immer hat die Kunst solch edle Sprache gesprochen. Nach den sechs hehren Frauen ist ein Geschlecht erstanden, das ihnen nicht gleich war. Sie selbst haben von der Zeiten Zerstörung leiden müssen. Fünf von ihnen befinden sich noch an ihrem alten Platz, während die sechste (jetzt im Britischen Museum in London und am besten erhalten) durch eine Terrakottafigur ersetzt ist. Aber auch heute noch ist es unschwer, zu erkennen, wie sehr sie an Vornehmheit der Auffassung sowie an Feinheit der Arbeit alle die zahllosen Gestalten überragen, die im Laufe der Jahrhunderte nach ihrem Vorbilde geschaffen worden sind.

Am nächsten stehen den Koren vom Erechtheion auch der Zeit nach, die aus dem 5. Jahrhundert vor Christi stammenden Figuren, die in Tralles (Kleinasien) und Cherchel (Nordafrika) aufgefunden worden sind, sowie die vom Kolossaltempel des olympischen Zeus in Akragas (480 vor Christi). Eine Karyatide aus Eleusis betont den Charakter der Priesterin, da sie die runde Kiste der Demeter trägt, die sie mit erhobener Hand hält. Sie war nicht als freistehende Säule sondern als Pfeilerfigur verwendet. Das gleiche ist der Fall gewesen bei den vier aus Kalkstein gebildeten Frauengestalten aus einem Grabe in Veste. Daß die Römer das griechische Motiv aufgenommen haben, wissen wir aus den an der Via Appia aufgefundenen Figuren. Im Braccio Nuovo des Vatikan befindet sich eine Frauensäule, die eine antike Nachbildung der Koren vom Erechtheion ist. Obgleich von viel geringerer Arbeit, gibt sie uns wenigstens einen schwachen Begriff des Charakters und der Schönheit ihrer Vorbilder[1]). Eine zweite Karyatide in demselben Saal wird den Bildhauern Kriton und Nikolaos zugeschrieben (161 und 171 nach Christi). Ihr fehlt schon die strenge schlichte Schönheit und Kraft der griechischen Gestalten. Alle Formen sind weicher, zierlicher, die Haltung und Stellung weniger frei und sicher. Ähnliches gilt von anderen Karyatiden, die, aus verschiedenen Zeiten des Altertums stammend, sich heute in Rom, Neapel, Florenz, München usw. befinden. Ebenso wie die Griechen haben die Römer und auch die Etrusker die Frauengestalt im Kunstgewerbe als tragende Figur verwendet. Dies zeigen uns erhaltene Aschenkisten, Spiegel und andere Gegenstände.

Mit dem Untergang der antiken Kunst verschwindet auch die Karyatide, um erst im Zeitalter der Renaissance wieder neu zu erstehen. Aber sie ist dieselbe nicht

(1) Leider ist sie augenblicklich vor einer Nische aufgestellt, so daß sie ganz widersinnig die leere Wölbung über ihrem Haupte hat.

Digitized by Google

mehr. Höchst selten als freistehende Stützfigur, sehr oft als Pfeilergestalt und als Herme gebildet, mehr dekoratives Schaustück als wirklich dienendes Glied, ist sie an Portalen, Fenstern, Balkonen, Kaminen und Grabmonumenten angebracht. Alle Länder durchwandert sie. Aus Italien kommt sie nach den Niederlanden und von dort nach Deutschland, wo wir sie z. B. am Otto Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses finden. In Frankreich erlangen die Karyatiden des Bildhauers Jean Goujon (1525) eine gewisse Berühmtheit. In Anlehnung an das in Rom erschaute arbeitete er Frauensäulen für einen Saal des Louvre in Paris. Aus rein dekorativen Gründen gab er seinen Gestalten keine Arme.

Immer mehr sinkt der Typus der Karyatide herab, immer geringer werden ihre künstlerischen Qualitäten, bis sie endlich, bar jeden Adels der Frau, mit ihren nackten, muskulösen und verzerrten Gliedern in nichts mehr über ihren männlichen Leidensgenossen steht. Wir alle kennen diese rohen, kunstlosen, schablonenhaften Erzeugnisse der Meißelarbeit an öffentlichen und privaten Gebäuden[1]). Wovor ein feines ästhetisches Gefühl die alten Meister bewahrt, das vollbrachte eine künstlerisch gedanken- und empfindungsarme Nachwelt.

Die moderne Baukunst in den besten Werken ihrer eigenen Formensprache hatte, aus hier nicht zu erörternden Gründen, für die Stützfiguren bisher keine Verwendung.

Immerhin vermag das alte Motiv auch heute noch den Künstlersinn anzuregen. Auf der internationalen Kunstausstellung in Rom 1911 gewahrte man, von dem serbischen Bildhauer Ivan Mestrovic geschaffen, zwei Reihen das Dach tragender Karyatiden. Im Hintergrunde befand sich das Bildwerk einer Sphinx. Wie verkörperte Schicksalsfragen, leidverzehrt und unglücksschwanger, standen diese Frauen vor dem ewig ungelösten Lebensrätsel.

Die Lösung des Problems der weiblichen Gestalt in der Architektur zeigt im Laufe der Jahrtausende keine neue künstlerisch und geistig befriedigende Steigerung. Die moderne bildende Kunst hat für die Bestrebungen und den Willen der heutigen Frau, sich zu einer freien, vollwertigen Persönlichkeit zu entwickeln, sich selbst die Lebensarbeit zu wählen und ihre Last zu tragen, noch keinen Ausdruck gefunden. So bleiben uns die edlen Gestalten vom Erechtheion noch heute das Idealbild des Weibes, das in stolzer Schönheit und Kraft seine Bürde trägt.

(1) Auch Jakob Burckhardt spottet in einem seiner „Briefe an einen Architekten", 1870—1889, über die Verwendung der Karyatiden an den neuen Bauten in Frankfurt a. M. — Der Berliner Witz aber behauptet, diese Gestalten würden erdrückt unter der Last der Hypotheken.

LITERATUR: Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XLIII: Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums von Erwin Wurz; Straßburg, E. Heitz, 1906. — Wolters, Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 6 (95), 39. — Daremberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités Grecques et romains.

Digitized by Google

REZENSIONEN

HENRY THODE, Michelangelo und das Ende der Renaissance. III. Band: Der Künstler und seine Werke. XIV und 773 Seiten, 179 Abbildungen. Berlin 1912, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

In der internationalen Michelangelo-Literatur der letzten Jahre stehen die deutschen Arbeiten an erster Stelle. Nach Umfang wie nach Bedeutung. Neben wichtigen Urkundenpublikationen finden sich Abhandlungen, die die psychologische Durchdringung dieser gewaltigen Persönlichkeit zur Aufgabe nahmen, oder die des Künstlers Stellung zur Kultur seiner Epoche und der vergangenen, seine Abhängigkeit von ihr, wie seine historische und bleibende Bedeutung klarzulegen versuchten. Man möchte annehmen, daß gerade uns Deutsche das Problem des Menschen Michelangelo besonders fesselt; denn kein anderer Meister der Renaissance ist so oft und verschiedenartig gedeutet worden, wie er. Man vergleiche einmal die Interpretationen von Hermann Grimm und Carl Justi, Wölfflin, Mackowsky und Henry Thode.

Der vorliegende Band des früheren Heidelberger Professors will nicht für sich betrachtet werden, sondern im Zusammenhang der schon erschienenen Teile. Immer engere Kreise ziehend, versucht er Michelangelo als das Ende der Renaissance, seine Stellung in der Geschichte der Menschheit klarzulegen. Der erste Band handelt vom Allgemeinmenschlichen („Das Genie und die Welt"), der zweite vom zeitlich Bedingten („Der Dichter und die Idee der Renaissance"), der letzte endlich vom „Künstler und seinen Werken". Um den Fluß der Darstellung mit dem noch zu erörternden Grundgedanken nicht zu stören, sind zwei Ergänzungsbände mit „Kritischen Untersuchungen über Michelangelos Werke" angefügt, denen noch ein dritter folgen soll, und die keineswegs das unwichtigste dieser bisher größten Michelangelo-Biographie sind.

Die leitende Idee des letzten Bandes hat Thode schon zum Teil auf dem römischen Kongreß vor etwa einem Jahre vor einer großen internationalen Hörerschaft begeisterungsvoll vorgetragen: Die Plastik ist die Darstellungsform des Mythus; und nicht zufällig, sondern durch innere Gesetzmäßigkeit erlebte sie ihre höchste Blüte in der Antike; die christliche Gedankenwelt hingegen kann ihres mystischen Charakters wegen besser durch die Malerei, und einzig vollkommen durch die Musik ausgedrückt werden. — Michelangelo wollte Plastiker sein und war durch die Eindrücke seiner Jugend auch ganz mit antiken Vorstellungen verwachsen. Später aber zog ihn das Christentum — nicht nur äußerlich durch die ihm gestellten Aufgaben — vielmehr allmählich auch innerlich durch eine gewandelte Lebensanschauung auf die andere Seite hinüber. In diesem Ringen und seinen Übergangsstufen, wie der „Schöpfung einer antikisch-christlichen Mythologie", dem „alttestamentlichen Mythus", der „Heidenapotheose und dem kosmischen Mythus", versucht Thode eine neue Erklärung für das fesselnde, schwierige Problem.

In jeder nicht einfach chronikartigen Schilderung ist eine Grundidee mehr oder weniger deutlich zu erkennen, so daß die historischen Geschehnisse unversehens fast wie Illustrationen dieser erscheinen. Dadurch erhält die Darstellung ein festes Rückgrat, einen inneren, wirklichen Zusammenhang. Aber dieser unleugbare Vorzug wird nur durch eine gewisse Einseitigkeit erkauft; ja die Gefahr gelegentlicher Umbiegung anstelle der gewohnten Ausdeutung feststehender Fakten erscheint nicht ausgeschlossen. Ein Urteil gerade hierüber ist freilich schwierig, und jedenfalls werden Einwände um so eher laut werden, wenn die Grundidee nicht absolut zwingend erscheint. Vielleicht wird mancher Leser auch Thodes Grundidee nur zum Teil folgen können, obwohl — oder weil — das große Leitmotiv dieser Biographie wohl der unmittelbare Ausfluß einer eigenartigen, ganz persönlichen Weltanschauung ist.

Bei der Problemstellung ist es selbstverständlich, daß formal-ästhetische Betrachtungen hier nicht die Bedeutung erhielten, wie etwa bei Wölfflin. Kulturhistorisch und literarisch wichtige Zusammenhänge sind eingehender bei Justi erörtert, und für Michelangelos Bauten bleibt v. Geymüllers Abhandlung die wichtigste Quelle.

Bei der Zuweisung bestrittener Werke an Michelangelo ist Thode überraschend optimistisch. Selbst Arbeiten wie der Adonis und die Ergänzung der antiken Dionysosgruppe, die Grünwald nach meiner Meinung überzeugend als Werke Rossis und Caccinis nachgewiesen, werden für den großen Florentiner zu retten versucht. Ebenso wird der von Thode vor Jahren Michelangelo attribuierte Kruzifixus von S. Spirito von Florenz, vermutlich ein Werk des 17. Jahrhunderts, wieder zwischen die Jugendwerke eingereiht. Auch für Bilder und Zeichnungen gilt ein Gleiches, und ein unlängst erschienener Aufsatz Thodes tritt selbst für die „Hähnelschen Modelle" in Dresden ein.

Digitized by Google

Es bedeutet zweifellos einen Verlust für die durchdringende Erkenntnis eines großen Meisters, wenn man seine Schöpfungen nur zum Teil erkennt; aber ist der Schade nicht größer, wenn man durch allzu freigebige Attribuierung das Bild einer gewaltigen Künstlerpersönlichkeit unklar macht und die Grenzlinien verwischt, die seine Art von der der Umwelt scheiden?

Über solche Bedenken darf aber das objektiv Geleistete nicht vergessen werden. Thode hat uns die umfänglichste Biographie über Michelangelo geschenkt, und was mehr wert ist, die vollständigste Darstellung seiner Lebensdaten und die sorgfältigste Liste seiner Werke. Das muß auch der anerkennen, der hier und da in der Interpretation anderer Meinung ist. Neben den sicheren und zweifelhaften Skulpturen, Bauten und Gemälden bespricht er alle Entwürfe zu nicht ausgeführten eigenen Arbeiten und die für jüngere Kollegen, wie Sebastiano del Piombo, Venusti und andere mehr. Es ist keine trockene Aneinanderreihung; sondern Gedichtstellen fügen sich überall zwanglos, als Illustration des Denkens und Fühlens dieses einzigartigen Meisters, der dichterischen Prosa ein, und eine Gruppierung gelang, die fast immer überzeugend wirkt. Der innere Reichtum des gewaltigsten Künstlers einer großen Zeit wird zum unmittelbaren Erlebnis. F. Schottmüller.

KARL FRIEDRICH LEONHARDT, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes. Ein Beitrag zur Geschichte der altbayerischen Plastik. Mit 80 Abbildungen. Leipzig 1913. Verlag von E. A. Seemann.

Die vorliegende Abhandlung, die aus einer Dissertation herausgewachsen ist, behandelt ein Gebiet, das, abgesehen von B. Riehls mehr allgemeinen Erörterungen in seinen Schriften über die oberbayerische Plastik, bisher nur noch von dem unterfertigten Referenten eingehenderen Untersuchungen für wert erachtet wurde. So sehr ich es auch bedauern muß, daß meine vielfach die gleichen Gebiete berührenden noch nicht veröffentlichten Forschungsergebnisse durch Leonhardts Arbeit zum Teil wenigstens illusorisch erscheinen, so erkenne ich doch die Verdienste des Verfassers und den Wert seiner Studien freudig und neidlos an, schon aus dem einzigen Grunde, weil sich meine Anschauungen in vielen, ja fast den meisten Punkten mit denen Leonhardts decken. Vor allem möchte ich aber die bei dem weitverzweigten Material doppelt anerkennenswerte Sorgfalt der Arbeit hervorheben, handelt es sich doch entgegen dem schlichten Titel um ein Gebiet, das sich von Schwaben an durch Ober- und Niederbayern, Tirol, Ober- und Niederösterreich bis hinunter nach Kärnten erstreckt. Nur wer selbst auf diesen Spuren gewandelt, vermag dieses Verdienst würdig zu bemessen. Dabei handelte es sich darum, in die kaleidoskopartige Vielgestaltigkeit des Riesenstoffes eine Ordnung und Gesetzmäßigkeit zu bringen, für die die mannigfachsten Faktoren — stilistische Beziehungen, genealogische Verhältnisse, Diözesanzugehörigkeit, Handelswege und politische Bedingungen — zu berücksichtigen waren. Leonhardt hat die nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten der Aufgabe glänzend gelöst und uns ein Werk von bleibendem Wert hinterlassen, dessen Verdienste ich nicht geschmälert wissen möchte, auch wenn ich in manchen Einzelheiten mich zu einer anderen Ansicht bekenne. Wenn ich einer solchen da und dort im Nachfolgenden Ausdruck verleihe, wolle das nicht als Kritik erachtet werden; es stehe nur Meinung gegen Meinung.

Meine Meinung über „Das Stiftergrab" von Seeon und Hans Heider wird in einem der nächsten Hefte von „Kunst und Kunsthandwerk" ausführlich behandelt werden. Hier sei nur betont, daß ich aus stilistischen wie innern Gründen den Farcher-Stein in Seeon Hans Heider selbst zuschreibe, den prächtigen Stein des hl. Vitalis in S. Peter in Salzburg aber nicht dem Meister des Farcher-Monumentes zuschreiben kann. — Einer der besten Abschnitte ist jener über die Denkmalskunst Salzburgs um die Mitte des 15. Jahrhunderts, die sich nach dem jetzigen Bestand an Werken hauptsächlich um den von Leonhardt ins Leben gerufenen Meister Eybenstock gruppiert. Meines Erachtens dünkt mich nur das Bild, das entrollt wird, nicht bedingungslos genau und vollkommen, denn der Verfasser übersieht dabei, wieviel an mittelalterlicher Grabplastik im 17. und 18. Jahrhundert unterging. Ich verweise hiefür auf den von mir oben angekündigten Aufsatz. Gern bekenne ich dagegen, daß ich das Reichersberger Stiftergrab nicht mehr als salzburgig betrachte. — Schwer finde ich mich in dem Kapitel „Nikolaus von Leyden und seine Beziehungen zur bayerischen Kunst" zurecht. Mich will immer mehr bedünken, daß nur ein schwacher Abglanz seiner Kunst sich im Inn-Salzachgebiet geltend macht, wie etwa bei dem Passauer Rathausportal. Beziehungen aber zwischen dem Busang-Epitaph in Straßburg und dem Nußdorfer-Epitaph in Laufen erscheinen mir unnatürlich gezwungen, ebenso wie, von stilistischen Gegensätzlichkeiten ganz abgesehen, das gespannte Verhältnis zwischen Friedrich Maurkircher und dem

Digitized by Google

Kaiser dagegen spricht, daß Nikolaus von Leyden den Maurkircher-Stein in Braunau, den ich dem Valkenaueropus auf Grund seiner Ähnlichkeit mit dem Rupertusrelief auf Hohensalzburg zuschreibe, gefertigt hat. Ebenso kann ich keine verbindenden Fäden von Nikolaus Lerch zu dem Grabmonument des Weihbischofs Albrecht von Salona in Passau finden; ich pflichte hierin vollkommen Vöges Ausführungen (Zeitschrift für bildende Kunst, 48. Jahrg., Heft 5) bei. Mit meiner Ablehnung des Nußdorfer-Epitaphs an Nikolaus Lerch steht im engen Zusammenhange die Datierung der Lamprechtshauser Madonna in Regensburg, die ich, wie jenes, dem Valkenauer zuschreibe und als dessen Vorläufer betrachte. Deshalb in Valkenauer aber einen Regensburger Künstler zu erblicken, weil er dort ein Werk geschaffen hat und das Salzburger Bürgerbuch ihn „von Regennspurg" nennt, geht doch nicht an. Die Valkenauer sind eine salzburgische Familie — in Regensburg kommt der Name überhaupt nicht vor — und die Kunst Valkenauers wurzelt tief in jener Salzburgs. Auch hier wird man von jedem, auch dem geringsten Einfluß des Nikolaus von Leyden absusehen haben. — Sehr dankenswert erscheint mir die Bereicherung des Valkenauerschen Kreises durch einige Wappensteine und den schönen Bildnisstein des Balthasar von Tanhausen in Friesach.

Eines der aufschlußreichsten Kapitel behandelt die Burghausener Grabplastik in ihren beiden Hauptmeistern „Franz Sickinger", auf den ich schon früher flüchtig (Die christl. Kunst, I. [1905], S. 138 und Stephan Rottaler, 1907, S. 77) hingewiesen habe und „Sigmund Rueder". Zu ersterem darf ich wohl bemerken, daß der Fund des Grabsteins Sickingers, der durch die Hausmarke den Schlüssel zu der ganzen Frage bildet, mir zuzuschreiben ist. Ich habe vor Jahren mit Erlaubnis des Pfarramtes die Platte, die einem Ölberg als Basament dient, soweit als möglich freigelegt und Leonhardt auf die Wiederkehr des gleichen Meisterzeichens am Stein der Taufkircher in Bamberg hingewiesen. Dies nur nebenbei, da ein diesbezüglicher Hinweis nicht gegeben ist. Den Zuschreibungen der einschlägigen Wappensteine in Landshut, Burghausen usw. an Meister Franz, stimme ich bei; sie decken sich mit meinen eigenen Forschungen; außerdem lassen sich noch die Wappensteine des Hanns Schilthagk und der zwar kleine, in seiner Einfachheit aber entzückende des Johannes Leitgeb von 1503 an St. Martin in Landshut anreihen.

Auch die Porträtsteine der Anna Apfentalerin in Haslach, der Elsbet Pogenhoferin in Braunau und des Magisters Johannes Parreyt von Grün, ebendort, schreibe ich dem Franz Sickinger zu; keinesfalls aber kann ich den Prachtstein des Propstes Georg Dietricher in Kloster Baumburg, der weit über das Können des Meisters hinausgeht, als eine Arbeit seiner Hand gelten lassen. Sickinger ist ein braver Handwerker, aber kein Künstler; ein Bildnis, wie der fein empfundene, weich modellierte Kopf des Propstes Dietrichinger überstieg seine Kraft. Leonhardt übergeht denn auch jede stilistische Beweisführung und stützt sich lediglich auf einen Eintrag im Baumburger Rechnungsbuch, wonach der Propst in den Jahren 1496—1500 einen Grabstein fertigen läßt. Dieser muß aber keineswegs des Propstes eigener gewesen sein, sondern war m. E. der Stein für die um das Kloster wohlverdiente Familie der Taufkircher, der auch Sickingers Steinmetzzeichen trägt. Warum aber sollte der Meister gerade den schlichteren Wappenstein, nicht aber das treffliche, alle Porträtsteine des Gebietes überragende Monument des Propstes monogrammiert haben?!

Mit einem ausgezeichneten Kapitel über „die Grabdenkmäler als historische und genealogische Quelle" und mit einem trefflich bearbeiteten Namens-, Wappen- und Ortsregister schließt das verdienstvolle Werk, mit dem wir die Erforschung der spätgotischen Grabplastik Altbayerns erheblich gefördert sehen. Daß es sich dabei in vielen Fällen nicht um künstlerisch hervorragende, sondern oft gerade nur um tüchtige handwerkliche Arbeiten handelt, will mir, wie es auf den ersten Blick wohl den Anschein haben könnte, nicht als ein Nachteil oder verlorene Liebesmühe gelten, sondern als ein nicht zu bestreitender Vorzug. Auf keinem anderen Gebiete läßt sich der mittelalterliche Werkstattbetrieb in seinen weiten Verzweigungen so anschaulich verfolgen, wie in der Grabplastik des Inn- und Salzachgebietes und gar oft können heraldische und ornamentale Leitmotive die Wegweiser zu figürlich-monumentalen Schöpfungen werden, wie ich dies früher schon bei Wolfgang Leeb oder Joerg Gartner nachweisen konnte. Somit sei das Werk aufs wärmste empfohlen.

Ph. M. Halm.

PH. LAUER, Le Palais de Latran, étude historique et archéologique. Paris 1911, Editeur Ernest Leroux. Fol., 647 S., 141 Abbildungen, 35 Tafeln.

Das umfangreiche und kostbare Werk, das Philipp Lauer als Mitglied der École Française de Rome begonnen und pietätvoll dem verehrungswürdigen Direktor der Schule, Monsignore Duchesne,

Digitized by Google

gewidmet hat, gibt von der in der französischen Schule gebotenen methodischen Erziehung und von der Gelehrsamkeit des Autors den allerbesten Begriff. Wenn man sich denkt, daß dieser mächtige Band mit der Fülle der Dokumente eine Doktordissertation darstellt, so möchte man etwas erröten, wenn man die nicht nur in der Seitenzahl mageren deutschen Dissertationen in ihrer abgekürzten Form daneben stellt. Der Band gibt sich als historische und archäologische Studie; man muß sofort die Einschränkung machen, daß er keine eingehende Beschreibung der Basilika und des Palastes mit allen Anbauten und Einbauten, keine kunsthistorische Würdigung der Kirche und der Taufkapelle in der Entwicklung der altchristlichen Architektur bringen will. Es ist vielleicht zu beklagen, daß wir hier nicht auch eine detaillierte Beschreibung der Bauten und ihrer Ausstattung etwa im Sinne der deutschen und österreichischen Kunsttopographien erhalten haben. Das zweibändige Werk von Agostino Valentini, La patriarcale basilica Lateranense descritta ed illustrata, Roma 1836, ist schon zu alt, und die neueren Beschreibungen, wie etwa bei Orazio Marucchi, sind doch allzu dürftig. Auch eine neue und exakte architektonische Aufnahme zumal von der Basilika und dem Baptisterium mit seinen Anbauten würde bitter not tun. Der Autor gibt einen Schnitt durch das Baptisterium nach dem Stich von Lafréry, aber keine neuere Zeichnung. Das große Werk von Rohault de Fleury über den Lateran im Mittelalter (Paris 1877) hatte sich vielfach mit Hypothesen begnügt und, wo die strenge Forschung versagte, verführerische und irreführende Rekonstruktionszeichnungen eingefügt. Lauer geht dem gegenüber den sorgfältigen Weg der quellenkritischen Analyse. Die Anfänge des Lateran werden klargelegt; die 1877 durch Stevenson (in den Annales de l'institut de correspondance archéologique XLIX, p. 332) gegebenen Mitteilungen über die Aufdeckung der ältesten Anlagen werden weitergeführt. Sehr wichtig ist die Zusammenstellung aller Nachrichten über die ältere Ausstattung des Lateran und über die alten dort untergebrachten Kunstwerke. Man muß sich erinnern, daß die Wölfin 1471 noch auf dem Lateranshügel stand, der Marc Aurel sogar bis 1538. In der Darstellung der karolingischen Periode nimmt einen breiten Raum ein eine nochmalige Erörterung über das Triclinium mit seinem berühmten Mosaik, die auch nach Müntz noch von erheblichem Wert ist. Die Mosaiken von der alten Fassade der Basilika, die Ciampini in schlechten und sehr unzuverlässigen Stichen mitgeteilt hatte, werden nach den Abbildungen im Codex Barberin. XLIX, 32 der Vaticana veröffentlicht. Durch die mittelalterlichen und die nachmittelalterlichen Jahrhunderte wird dann die Geschichte bis ins 18. Jahrhundert geführt. Die großen Umbauten des 17. und 18. Jahrhunderts hat der Autor nicht mehr behandeln wollen, Galilei und Fuga kommen nicht mehr zu ihrem Recht.

Der zweite Teil, der fast 300 zweispaltige Folioseiten umfaßt, bringt zunächst einen Abschnitt über den Lateran und Frankreich mit der Mitteilung einer Anzahl von Dokumenten und dann die Beschreibungen des Laterans von Johannes Diaconus und vor allem die von Onofrio Panvinio. Da die letztere nur fragmentarisch von Mai in seinem Spicilegium romanum 1841 veröffentlicht wurde, ist der vollständige Abdruck besonders dankenswert. Eine Reihe alter Inventare über die zum Lateran gehörigen Besitzungen vom 13. Jahrhundert ab und Rechnungen vom Jahre 1492 ab bilden den Schluß.

Es ist das Werk eines Historikers, das hier vorliegt. Die Fülle der Mitteilungen, die hier zusammengetragen sind, die sich vor allem aus dem Text des Panvinio ergeben, ist archäologisch noch längst nicht genügend ausgenutzt. Man möchte wünschen, daß dieses gründliche und für die Geschichte der Kirche so wichtige Buch des gelehrten Historikers nunmehr einen Kunsthistoriker reizt, den hier angeschnittenen Fragen nachzugehen.

Paul Clemen.

Die Handzeichnungen der Uffizien. (I disegni della R. Galleria degli Uffizi.) Fascicolo secondo: Disegni di Tiziano Vecellio. — Disegni di Jacopo Robusti detto il Tintoretto. Verlag von Leo S. Olschki, Florenz.

Auf das Erscheinen dieser großangelegten Publikation, die in originalgetreuen Reproduktionen nach und nach den ganzen wertvollen Schatz an Handzeichnungen der Uffizien erschließen soll, wurde bereits bei Gelegenheit der dem Pontormo gewidmeten ersten Lieferung an dieser Stelle (Heft 12 des letzten Jahrganges) hingewiesen. Es wurde damals auch der großzügige Plan des Gesamtunternehmens, für das die Wissenschaft dem opferfreudigen Verleger gar nicht dankbar genug sein kann, entsprechend unterstrichen. Inzwischen sind in einer zweiten Lieferung sechsundzwanzig neue Tafeln veröffentlicht worden, von denen elf dem Tizian, fünfzehn dem Tintoretto gewidmet sind. Die Zusammenstellung dieser beiden

Digitized by Google

Venezianer erscheint besonders glücklich, nicht nur weil sie kunsthistorisch durch die nahen Zusammenhänge bedingt wird, sondern weil sich von selbst jene interessante Parallele ergibt, die die ruhigere Verklärtheit des Lehrers im Gegensatz zu der temperamentvolleren und bewegteren Art des Schülers begreifen lehrt. So sehr sich manche Blätter auch ihrer künstlerischen Note nach berühren, so weit ist doch auch der innere Rhythmus dieser Zeichnungen zweier Künstler voneinander entfernt und während Tizian nie die hohe Linie des Klassizismus verläßt, muten einzelne Studien des jüngeren Kollegen, so die Blätter 11 und 12 mit dem weiblichen Akt fast rokokohaft an, während andere (Blatt 1 z. B. mit dem von Engeln getragenen Leichnam Christi) in Auffassung und Bewegtheit viel eher an Rubens denken lassen. So empfindet man deutlicher vielleicht noch als vor den Gemälden, angesichts dieser Zeichnungen die interessanten Wandlungen des Zeitstiles und Zeitempfindens, deren Ausdruck Tintoretto wurde. Und diese Erkenntnis ist nicht minder wertvoll wie jene andere rein künstlerische, die die Handschrift der Meister lehrt.

Zu dieser zweiten Lieferung hat Carlo Loeser einleitend die kritischen Anmerkungen mit allen notwendigen Angaben verfaßt. Sehr fein sind dabei die Einflüsse aufgezeichnet, die die Entwicklung der venezianischen Kunst in jenem Zeitalter besonders angeregt haben. Stilkritisch wird man den einzelnen, nicht immer absolut sicheren Zuschreibungen, kaum Bedenken gegenüber geltend machen können, dagegen weist manches dieser Blätter unzweideutig seinen Charakter als Vorstudie für bekannte Werke der Meister auf den ersten Blick aus. Im ganzen aber zeigt auch diesmal die getroffene Auswahl, daß es dem Herausgeber ebenso um die Wiedergabe der kunsthistorisch-wissenschaftlich bedeutsamen wie künstlerisch besonders interessanten Blätter aus der Fülle des Materiales zu tun war. Das beugt von selbst jeder einseitigen Aufarbeitung des Stoffes vor und gibt neue begründete Hoffnungen für das Gelingen des Gesamtunternehmens.

Georg Biermann.

W. WORRINGER, Die altdeutsche Buchillustration. Mit 105 Abbildungen nach Holzschnitten. München und Leipzig 1912. Verlag R. Piper & Co.

Als mir das Buch zur Besprechung vorgelegt wurde, schlug ich es zufällig auf Seite 8 auf und fand da folgenden Satz: „Es ist lebendige Erkenntnis, wenn uns Hodler heute Dürer besser verstehen lehrt, und wir brauchen uns dessen nicht zu schämen.“ Ich meine, der müsse sich doch schämen, der zum nahen Dürer den ungeeigneten fernen Führer wählt. Sicher sollte sich schämen, wer solchen Satz hinschreibt. Ist er auch nicht das Leitmotiv des Buches, so hat der zuerst gelesene Satz doch das Mißtrauen des Referenten geweckt, das bis zur letzten Seite vorgehalten hat und immer wieder Nahrung fand.

Das Buch ist sicher sehr geistreich geschrieben, wie ein Feuilleton. Manchem wird das gelobt dünken. So meine ich es aber nicht, sondern ich finde diese Art sehr tadelnswert. Ein Buch darf geistvoll sein, aber nicht geistreich. 149 geistreiche Seiten sind unerträglich. Auch habe ich das Gefühl, daß diese Quelle nicht freiwillig sprudelt, sondern nur nach starkem Drücken etwas hergibt. Wie auch der Stil dieses Autors sich nicht ausnimmt, als flössen die Worte reichlich und von selbst zu, sondern vielmehr, als seien sie mühselig aus dunkler Tiefe hervorgeholt. Sie sind dann auch oft dunkel geblieben. Der erste Satz des Buches lautet so: „Die naive Sinnlichkeit des Auges ist dem Deutschen nicht gegeben, er muß sie sich immer erst erwerben.“ Naivität kann nicht erworben werden und etwas Erworbenes kann nicht naiv sein. Das ist dann der zweite Satz: „Er ist sachlich zu stark interessiert, um mit unbefangener Optik die Dinge in sich aufzunehmen.“ Optik ist die Lehre vom Licht, ganz wörtlich (aber nicht gebräuchlich) die Lehre vom Sehen. Die ὀπτικὴ τέχνη kann aber nie für das Sehen selbst gebraucht werden und eine Lehre kann nicht unbefangen sein. Gleich in den beiden ersten Sätzen des Buches zwei mißverstandene Fremdwörter: ein akademischer Lehrer sollte seinen Stil etwas sorgfältiger überwachen.

Der Verfasser nennt sein Buch eine Entwicklungsgeschichte. Wie er das Wort Entwicklung (etwas häufig) gebraucht, kommt der Verdacht, daß ihm Entwicklung Fortschritt bedeutet. Die den Verdacht bestätigenden Kapitelüberschriften: Fortschreitende Entwicklung und Entwicklungshöhepunkt lassen argwöhnen, daß sich ihm diese Entwicklung als Fortschritt darstellt vom Primitiven zum Klassischen, vom Unvollkommenen zum Vollkommenen. Ist das wirklich die Meinung, so wäre ihr entgegenzutreten. Giotto malte nicht schlechter als Raffael.

Die altdeutsche Buchillustration läßt sich nach meiner altväterischen Gewöhnung in fruchtbarer Darstellung nur historisch geben. Sicher hat diese alte Methode nicht ewigen Wert. Sie hat

Digitized by Google

(oder hatte) den Fehler, nur das Veränderliche zu geben, das Unveränderliche zu übersehen. Die gefährliche Neigung, die Kunstgeschichte, wie Ludwig Scheibler einmal ausfallend bemerkte, geschichtsphilosophisch zu durchleuchten, kann jetzt als überwunden gelten. Viel geschadet hat sie schließlich nicht, die neue Art der unhistorischen Betrachtung ist bedenklicher, weil sie zwar nicht das einzelne Kunstwerk, aber die (oft willkürlich zusammengestellten) Reihen der Werke losgelöst behandelt, als ob sie voraussetzungslos aus nicht bedingtem Willen entstanden wären. Die altdeutsche Buchillustration läßt sich nicht so glatt aus der Kunstgeschichte ausschneiden, sie ist, auch entwicklungsgeschichtlich, nur im Zusammenhang mit Malerei und Plastik zu schildern, nur zu verstehen, wenn die Abhängigkeit von diesen Künsten gezeigt wird.

Was in der Einleitung über das Verhältnis der Buchholzschnitte zu der Buchmalerei gesagt wird, ist wenig, für das behandelte Thema jedenfalls zu wenig. Die Meinung über die deutsche Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts wird durch Urteile gebildet, die für mein Gefühl Vorurteile sind. Ich zitiere wieder: „Die Handschriftenmalerei, die von einer malerischen Darstellungskunst ausging, hat den Weg durch eine lineare Ausdruckskunst zurückgelegt und ist wieder zu ihrem Ausgangspunkt, der malerischen Darstellungskunst, zurückgekehrt. Eine sinnlose Entwicklung von falschen Anfängen zu falschem Ende." „Verkleinerte Tafelbilder sind ein schöner Schmuck für Bilderhandschriften, aber sie sind keine Illustrationen." Der letzte Ausspruch ist getan, um einen Stilunterschied zwischen Luxus- und Massenproduktion der Bilderhandschriften zu konstruieren. Der existiert nicht. Es ist nur ein Gradunterschied der künstlerischen Qualität, nicht des Stils. Das Pergamentmanuskript für die fürstliche Bibliothek wurde nach derselben Gepflogenheit illustriert, wie die Papierhandschrift für den Stadtschreiber. Die Herstellung beider war Künstlern gleicher Art anvertraut. Wie weit die Holzschnitte von den gezeichneten Illustrationen abhängig sind, wird nicht gezeigt. Worringer scheint dies Verhältnis sehr äußerlich zu sein, ähnlich dem, wie zwischen dem geschriebenen und dem gedruckten Buch. Mechanisch wird die Aufnahme des Holzschnitts erklärt, die dem Massenproduzenten die Buchherstellung erleichterten. Die Beziehungen liegen sehr viel tiefer, ihre Darlegung ist eine sehr schwierige Frage der kunstgeschichtlichen Forschung, für die das besprochene Buch die Antwort nicht gefunden hat, sie nur mit unzulänglichen Mitteln zu finden versucht hat. Hinweise auf das Verhältnis der Holzschnitte zur Tafelmalerei und Plastik fehlen gänzlich. Es sollte mich sehr wundern, wenn nicht zu erweisen wäre, daß die deutsche Plastik dem deutschen Holzschnitt nahe stünde. Wie ein solches Thema zu behandeln ist, hätte der Verfasser aus Paul Kristellers trefflichen Arbeiten ähnlicher Art lernen können.

Wichtigen kunsthistorischen Fragen, deren Erörterung zu erwarten war, ist der Verfasser aus dem Wege gegangen. Über die Blockbücher mußte er sich ausführlich äußern und durfte sich nicht mit der Wiederholnug des Geläufigen begnügen. Es ist vieles strittig und unklar, wo und wann sind die Blockbücher entstanden, welchen Zweck hatten sie? In einer Untersuchung über die altdeutsche Buchillustration war zu diesen Fragen pflichtmäßig Stellung zu nehmen.

Der Fall, ob eine viel besprochene Gruppe Basler Holzschnitte von Dürer herrührt oder nicht, wird nur sehr beiläufig behandelt. „Es ist hier nicht der Ort, um das komplizierte Für und Wider dieser These zu erörtern." Es war aber so sehr der richtige Ort, daß das Versäumnis einen Mangel des Buches ausmacht. „Wir müssen uns begnügen, die Autorschaft Dürers achselzuckend abzulehnen und müssen die Frage offen lassen, wer der Unbekannte gewesen und wie sich jene Zusammenhänge mit Dürer erklären." Diese Frage ist aber für die Geschichte der Holzschnittillustration von der größten Wichtigkeit und ihrer Beantwortung durfte an dieser Stelle nicht ausgewichen werden.

Die erfindenden Künstler der Holzschnitte sind Worringer verletzend gleichgültig, sie sind ihm, so verlangt es Methode und System, keine Personen, sondern nur Glieder einer Kette. Es lassen sich unter den deutschen Illustratoren des 15. Jahrhunderts Künstler von ganz persönlicher Art erkennen, Worringer macht kaum einmal den Versuch, eine solche sichtbare Individualität charakteristisch zu fassen. Einer dieser Versuche fällt sehr unglücklich aus. Der unbekannte Meister der Lübecker Bibel ist ihm „ein Schweizer, der sich aus einer innern Temperamentsverwandtschaft heraus in die niederdeutsche Atmosphäre eingelebt hat". Hier erwuchs die Verpflichtung für die überraschende Behauptung der Beweisstücke beizubringen. Es mußte gezeigt werden, daß vorher oder gleichzeitig ähnliche Holzschnitte oder Zeichnungen in der Schweiz herausgekommen sind. Dieser Beweis ist freilich nicht zu erbringen. So ist dieser erfundene Schweizer nur ein belästigender Einfall.

Digitized by Google

Worringers Buch wird zweifellos starken Beifall finden. In der Seemannschen Kunstchronik war kürzlich darüber zu lesen: „Hier liegt ein Buch vor, an dem man eine ganze, ungemischte Freude hat.“ Ich denke darüber anders. Das Buch behandelt ein wichtiges Thema, gibt aber keineswegs eine nutzbringende und klärende Darstellung. Das Buch orientiert sehr unzulänglich und es macht nicht klüger. Einem ungenügend Unterrichteten mögen die weise scheinenden Aussprüche weise vorkommen und die Behandlungsart mag zur Nachahmung verlocken. Dann wäre es ein gefährliches Buch.

Goethe sagt einmal bei Besprechung der Kölner Domforschungen von Sulpiz Boisserée (Goethe liest freilich das jüngere Geschlecht der Kunsthistoriker nicht mehr, sonst müßte doch die stilbildende Wirkung der Lektüre mal zu merken sein. In Parenthese möchte ich fragen, was wird wohl jetzt gelesen? In meiner Jugend war es Schopenhauer und man fing gerade mit Nietzsche an. Die Heutigen lesen offenbar nur die freilich unbezwingbar angeschwollene Fachliteratur und die Meisten nur die eigenen und die Bücher des Lehrers. Dann sind beide zu beklagen, die Kunstgeschichte und die kunsthistorische Jugend). Also Goethe sagt bei Gelegenheit: „Alles das ist höchst schätzbar, was uns den Sinn einer vergangenen Zeit wieder vergegenwärtigt, besonders wenn es in einem wahrhaft treuen, historischen und kritischen Sinne geschieht.“ Wie ist wohl ein Buch zu schätzen und wie weit kann es wirken, dem alle drei verlangten Eigenschaften fehlen. Die ganze Richtung gefällt mir nicht. Jaro Springer.

MAX SLEVOGT, 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden mit einem Vorwort von Karl Voll. München und Leipzig 1912. Verlag Georg Müller.

Aus den einleitenden Worten Volls ergibt sich, daß die Publikation eines Werkes wie des vorliegenden schon vor einer Reihe von Jahren geplant war, aber erst jetzt in anderer Form zur Ausführung gelangte. Möglich, daß damals eine umfangreichere Sammlung, vielleicht sogar ein bis zum Erscheinungstermin vollständiges Abbildungsmaterial gebracht werden sollte, also im übertragenen Sinne eine Art von Oeuvrekatalog, wie ein solcher beispielsweise bereits über Liebermann erschienen ist. Das wäre im Hinblick auf die Zukunft ein sehr verdienstliches Werk gewesen, das einen gewiß ganz ungeahnten Reichtum zutage gefördert hätte. Statt dessen ist eine Auswahl von 95 Bildern und ein Aquarell reproduziert worden, in technisch zwar ganz guten, aber doch nicht sehr ausgiebigen Drucken, die nicht wesentlich über Qualität und Format von Oeuvrekatalog-Illustrationen hinausgehen. Da von der Vollständigkeit abgesehen werden mußte, hätte man aus der Not eine Tugend machen und in einer vielleicht noch begrenzteren Auswahl eine Anzahl mustergültiger Wiedergaben schaffen können, die dem Fernerstehenden einen möglichst starken Widerschein von Slevogts Kunst vermittelt haben würden, was von der vorliegenden Form nicht gesagt werden kann. Es ist eben eine schwierige Aufgabe, in einer kleinen Auswahl von Abbildungen einen Begriff von der Tätigkeit eines mitten im Schaffen stehenden Künstlers zu geben. Man empfindet meist weder die getroffene Wahl, noch den abschließenden Zeitpunkt als durchaus bindend und notwendig. Auch hier läßt sich dieses Gefühl nicht ganz ausschalten, trotzdem Karl Voll in seinem Vorwort den Abschluß mit dem Jahre 1908 damit begründet: „weil es scheint, daß eine neue Wandlung in der Schaffensweise des Künstlers gerade um das Jahr 1908 eingetreten ist.“ Dieser begleitende Text Karl Volls, den er bescheiden nur als „Vorwort“ bezeichnet, umreißt in knappen 25 Seiten das Bild der künstlerischen Entwicklung Slevogts von seinen Münchner Anfängen bis zum Jahre 1908 mit einer Klarheit und Schärfe der Charakterisierung, die wohl nur dem zu Gebote stehen kann, der den Lauf der Dinge vom ersten Tage an mit wärmstem Interesse mitverfolgt hat: gleichermaßen mit der freundschaftlichen Anteilnahme an jedem Schritte, der weiter emporführt, wie mit dem strengen Auge des Kritikers. Wir können nun hoffen, später einmal das große, den Maler und Graphiker Slevogt umfassende Werk wieder aus der Feder Volls hervorgehen zu sehen, dessen literarische Arbeit dann durch kein begrenztes illustratives Programm eine Verkürzung und Einschränkung erfahren möchte. J. Sievers.

FRITZ HOEBER, Peter Behrens. (Moderne Architekten, Band I.) Mit 250 Abb. und einem Porträt des Künstlers von Max Liebermann. München 1913, Georg Müller und Eugen Rentsch.

Im oben genannten Verlage beginnt eine von Fritz Hoeber redigierte Folge von Künstlermonographien unter dem Titel „Moderne Architekten“ zu erscheinen. Als ersten Band hat Fritz Hoeber die Monographie Peter Behrens herausgegeben, in rascher Folge sollen Arbeiten über Theodor Fischer, Alfred Messel, Otto Wagner, Hildebrand

Digitized by Google

und andere folgen. Als Bearbeiter sind gute Namen aus dem Kreise der jüngeren Kunsthistoriker genannt, und wenn die weiteren Bände die wissenschaftliche Höhe des ersten behalten, darf bei der vorzüglich getroffenen Auswahl, die nebeneinander die Vertreter der verschiedenen Richtungen zu Wort kommen läßt, das Unternehmen wirklich monumental und grundlegend für eine künftige Geschichte der modernen Architektur bezeichnet werden. Die Behandlung des Lebenswerkes eines lebenden Künstlers ist zwar an sich bedenklich, zumal bei Behrens, der noch in der Blüte des Schaffens steht; und da wir über den Ausgang der ganzen, neuen Bewegung noch im Unklaren sind, ist auch die nötige Distanz zu einem objektiven Urteile noch nicht gegeben. Ermöglicht wird aber eine absolute, inhaltliche Vollständigkeit, die hier auch noch durch eine weitgehende, illustrative Vollständigkeit gestützt wird. Da außerdem noch alle, auch die mehr gelegentlichen Äußerungen über Behrens verwertet wurden, gewinnt die Darstellung an Breite und das ganze Lebensbild wird geradezu typisch für die Entwicklung der modernen Architektur.

Mit München verbinden Behrens, der auch in seinem künstlerischen Schaffen niemals die klare, sachliche Art des Norddeutschen verleugnet, die ersten Anfänge. 1892 hat er dort als Maler die Sezession mitbegründet. Von den ersten impressionistischen Bildern mit einer tektonischen Verteilung der Farbenwerte, hat er sich bald zur flächenhaft dekorativen Malerei gewandt, die das Bild als Teil der umgebenden Architektur kultivierte und den Linienrhythmus, rechnerisch durchsichtig, als Melodie und Begleitung aufbaute. Das alles mehr verstandesmäßig übertrieben, als künstlerisch ursprünglich. Erst 1899, als Behrens nach Darmstadt berufen wurde, erfolgte der Übergang zur Architektur. Das berühmte Behrenshaus in Darmstadt mit der naturalistischen Betonung des rein Funktionellen, wobei die statischen Kräfte durch Linien klar sichtbar gemacht sind, steht bereits als etwas in sich Fertiges und Selbständiges da, ohne natürlich den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Architektur zu verleugnen. Selbständigkeit in der Raumgestaltung zeigen auch die besseren Werke aus dieser Zeit, namentlich eine Inneneinrichtung bei A. Wertheim in Berlin. 1903 wurde Behrens an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen, und damit beginnt eine neue Periode seiner künstlerischen Entwicklung, die vor allem aus einem strikten Gegensatz zur gleichzeitigen, die Bauten in untektonischer Weise mit naturalistischem, modischem Ornament überziehenden Architektur zu erklären ist. Die nunmehr folgenden Bauten Behrens zeigen eine Architektur von abstraktem Purismus, eine Reduktion des Tektonischen auf die einfachsten, stereometrischen Gebilde, die dann mit einer ebenso abstrakten, primitiv-geometrischen Ornamentik ausstaffiert sind. Dieses Zurückgehen auf die einfachsten geometrischen Formen, das Arbeiten mit den nackten Proportionen, das in den Werken dieser Schaffensperiode noch gewaltsam heraustritt, konnte natürlich nur einen Übergang bedeuten. Für Behrens war es eine Zeit der Selbstklärung, der gewaltsamen Abstreifung aller kunstgewerblichen Schlakken und des Fortschreitens zu einer reinen, selbständigen Architektur. Für die Schöpfung einer modernen Architektur aber sind gerade diese Werke eines extrem verstandesmäßigen Radikalismus von großer Bedeutung geworden. Die Villa Obenauer in Saarbrücken, die Bauten der deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden (1906), die namentlich den historisch bewanderten Beschauer durch die ungewollten Anklänge an die Architektur der frühchristlichen Periode anfreundeten, die Flora in Köln (1906) und das in seiner keuschen Schönheit zu den bleibenden Werten gehörende moderne S. Miniato, das Krematorium in Delstern bei Hagen, das sind die bekanntesten Werke aus dieser Schaffensperiode. Die hohe Bedeutung der strengen, architektonischen Schulung zeigte sich am besten, als Behrens 1907 nach Berlin berufen wurde, zunächst als künstlerischer Berater der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, und damit vor moderne Monumentalaufgaben gestellt wurde, die auch einer ganz modernen Lösung bedurften. Diese Bauten der letzten Zeit, bis herab zum deutschen Botschafterpalais in Petersburg sind selbständige, moderne Kunst. Es hat wenig zu bedeuten, daß in den Repräsentationsbauten Anklänge an die klassische Vornehmheit der Antike oder vielmehr an die antikisch orientierte Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts vorhanden sind. Das sind Zugeständnisse an den Auftraggeber, es ist nicht ein prinzipielles Anknüpfen an einem Punkte, wo eine selbständige Kunst der Neuzeit aufzuhören begann. Das wirklich Moderne liegt in Maß und Proportion, es liegt im einfachen und desto wirkungsvolleren Rhythmus, es liegt in der Reduktion auf große, eindrucksvolle Formen, in denen zugleich die zugrundeliegenden, statischen Gesetze ihren Ausdruck finden, es liegt in der phrasenlosen, schon durch die Masse wirkenden Monumentalität.

Man kann die Bedeutung der Publikation, die die Existenz einer selbständigen, modernen Archi-

Digitized by Google

tektur auch dem extremsten Historizismus vor Augen führen kann, nicht genug hervorheben. Sie hat wirklich eine Kulturaufgabe zu erfüllen. Den vornehm ausgestatteten Band schmücken 200 Abbildungen sowie ein Porträt des Künstlers von Max Liebermann. Der Druck in Behrensschen Lettern, sowie der von Behrens entworfene Einband machen das Buch auch typographisch zu einem Kunstwerk. Adolf Feulner.

BEITRÄGE ZUR FORSCHUNG. Studien und Mitteilungen aus dem Antiquariat Jacques Rosenthal. I. Folge, Heft 1. Verlag von Jacques Rosenthal, München 1913.

Das erste Heft dieser neuen Zeitschrift, die in erster Linie den historischen Wissenschaften durch Hinweise auf Handschriften und Druckwerke dienen will, wird dem Forscher wie dem Sammler bei seiner Arbeit wertvolle Unterstützung gewähren. Eine ausführliche Inhaltsangabe der Hauptbeiträge des ersten Heftes bietet einen Überblick über die Ziele und Aufgaben, die dem neuen Unternehmen gestellt sind.

Das Heft bringt folgende Beiträge:

1. Ein Notizbuch des Cyriacus von Ancona aus dem Jahre 1436, von Dr. Paul Maas.

Dr. P. Maas stellt fest, daß in diesem Notizbuch, das die griechische Reise mitmachte, das umfangreichste Autograph des Cyriacus vorliegt, welches wir besitzen und daß wir durch dieses mehr als durch irgendein anderes über dessen Arbeitsweise und Interessen unterrichtet werden. Wir sehen, wie er mit Griechenland Fühlung sucht, sich Homerstellen zusammenschreibt, die griechische Sprache studiert, ebenso die Liturgie der griechischen Kirche und byzantinische Fresken-Inschriften. Von Cyriacus' epigraphischer Reise wußte man bisher nur aus einem Druck des 17. Jahrhunderts. Das vorliegende Tagebuch enthält die Parerga hierzu.

Von höchstem Interesse ist das Konzept eines Briefes an Lionardo Bruni, in dem Cyriacus gegen Poggio loszieht. Bisher wußte man von einem solchen Schreiben des Cyriacus nur aus einer Epistel des Poggio, worin sich der Eindruck der Angriffe des Cyriacus spiegelt. Nun ist das Schreiben des Cyriacus in unserem Tagebuch gefunden. Es steckt voll wuchernder mythologischer Phantastik. Zum Schluß stellt Maas die lateinischen Inschriften der Hs. zusammen.

2. Alte Schatzverzeichnisse, von Dr. Paul Lehmann.

Solche Veröffentlichungen sind für den Kultur- und Kunsthistoriker wichtig: die beiden abgedruckten Verzeichnisse entstammen eines der Mitte des 15. Jahrhunderts, eines den ersten Jahren des 16. Das eine verzeichnet die Bücher, Meßgewänder, Monstranzen usw. aus der Martinskirche von Landshut um 1450, das andere solche aus dem Collegium ducale von Wien aus den Jahren 1508—13.

3. Ein um 1400 illuminiertes flandrisch-französisches Livre d'heures, von Morton Bernath.

Dieser Aufsatz ist rein kunsthistorisch und zeigt, wie wichtige Resultate für die große Kunst aus dem Studium der Miniaturen zu erhalten sind. Bernath weist den für die Hs. im Thieme-Becker-Lexikon vorgeschlagenen Namen des Jacques Coene zurück und stellt fest, daß wir es mit einem bedeutenden von Italianismen kaum berührten Meister von Tournai zu tun haben. Sein Stil reiht sich zwanglos in die Entwicklung der südniederländischen Malerei zwischen Melchior Broederlam und den Meister von Flémalle (Robert Campin) ein.

4. Eine Schachzabelhandschrift aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, von Dr. Erwin Rosenthal und Dr. Otto Mausser.

Die Wichtigkeit liegt in dem Abweichen vom bekannten Typus solcher Hs., sowohl im textlichen als auch im ikonographischen Teil. Die kolorierten Zeichnungen der Hs. — Entstehungszeit zirka 1430 — haben keine eigentlichen Parallelen. Durch Dialektkritik gelingt die Lokalisierung im nördlichen Elsaß.

In den „Mitteilungen" ist besonders „ein Augsburger Holzschnitt von zirka 1500" bedeutsam, da er in den Kreis der Arbeiten fällt, welche mit dem noch immer dunklen Jugendstil Burgkmairs aufs engste zusammengehören.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 16:

PAUL F. SCHMIDT, Die Neuordnung des Frankfurter Kunstgewerbemuseums. (6 Abb.)

O. RIESEBIETER - Oldenburg, Dresdener Fayencen. (6 Abb., 1 Markentafel.)

Heft 17:

ZOLTÁN VON TAKÁCS, Ungarische Kunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts. (6 Abb.)

KURT FREISE, Rembrandt und Lastman. (2 Abb.)

GEORG BIERMANN, Eine Ausstellung aus Frankfurter Privatbesitz. (8 Abb.)

Heft 18:

EDWIN REDSLOB, Neuerwerbungen für die Galerie und die keramische Sammlung des Museums zu Erfurt. (22 Abb.)

Heft 19:

W. BOMBE, Unbekannte Zeichnungen Federigo Baroccis. (10 Abb.)

ROBERT SCHMIDT, Die Majolikasammlung Beckerath. (9 Abb.)

H. FR., Eine Ausstellung graphischer Kunst in der Galerie Arnold in Dresden. (9 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 10:

**, Die neue Düsseldorfer Kunstakademie. (7 Abb.)

KARL LENZ - BOENIGER, Die große Kunstausstellung Düsseldorf 1913. (4 Taf., 38 Abb.)

OSCAR WILDE, Gedanken über Kunst.

ROBERT SCHMIDT, Altbrandenburgische Gläser. (17 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 12:

PH. CHASSÉRIAU, Tagebuchnotizen, mitgeteilt von Ludwig Burchard. (17 Abb.)

EMIL WALDMANN, Notizen zu Chassériaus Fresken.

JOSEF PONTEN, Briefe und Akten zur Geschichte der Aachener Fresken Alfred Rethels. (4 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Der Radierer Hans Meid. (1 Originalradierung, 9 Abb.)

ALPHONSE KARR, Eine Corot-Anekdote.

HEDWIG FECHHEIMER, Ägyptische Steinvasen im Berliner Museum. (9 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Angebliche Bilder Feuerbachs.

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXIX., Heft 1:

GEORG JACOB WOLF, Über Wilhelm Leibl. (5 Tafeln [3 farb.], 20 Abb.)

***, Hans von Marées und seine Zeitgenossen.

KUNST UND HANDWERK.

Heft 11:

STEPHAN STEINLEIN, Dr. ing. h. c. Hans Grässel. (76 Abb.)

DEKORATIVE KUNST.

XVII., Heft 1:

J. POPP, Arch. Richard Riemenschmied: Haus Schwalten bei Füssen. (2 farb. Tafeln, 16 Abb.)

GUSTAV E. PAZAUREK, Plaketten von Jan Wysocki-Pasing. (12 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Ludwig Hoffmanns Märchenbrunnen in Berlin. (2 Taf., 17 Abb.)

ERICH HAENEL, Das Dresdner Haus auf der internationalen Baufachausstellung Leipzig 1913. (2 Taf., 14 Abb.)

OTTO PELKA, Schmucksachen von Paul Pfeiffer. (14 Abb.)

L. DEUBNER, Die Farbe im Blumengarten. (5 Abb.)

THEODOR HEUSS, Neue Arbeiten aus den Werkstätten P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn a. N. (7 Abb.)

HERMANN UBELL, Die „vereinigte Wiener und Gmundner Keramik" und ihre neuesten Arbeiten. (10 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 12:

VON GROLMAN, Die moderne Schweizer Schule. Ausstellung der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst. (3 Tafeln, 19 Abb.)

RICHARD KLAPHECK, Haus Herzberg in Essen-Ruhr. Architekt Professor Edmund Körner-Darmstadt. (3 Tafeln, 20 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Tierbilder und Tierplastiken von Emil Pottner. (5 Abb.)

ROBERT BREUER, Ein neues Lichtspielhaus in Berlin, erbaut von Hugó Pál. (1 Tafel, 16 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Vom Kunsthandel.

XVII., Heft 1:

W. MICHEL, Lebenswerte der Kunst.

WILLY F. STORCK, Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Mannheim 1913. (5 Tafeln, 1 farb. Tafel, 34 Abb.)

WILHELM MICHEL, Das Weltanschauliche der neuen Malerei.

W. MICHEL, Eduard Pfeiffer und sein Kabarett „Jungmühle" in Dortmund. (4 Tafeln, 12 Abb.)

W. M., Frank Eugène Smith-Leipzig. (1 Taf., 7 Abb.)

KUNO MITTENZWEY, Unser Verhältnis zum Stil.

J. v. B., Der 3. internationale Kunstkongreß zu Gent.

ROBERT BREUER, Gutbürgerlich. Zur Ausstellung „Moderne Wohnräume" A. Wertheim, Berlin. (2 Tafeln, 21 Abb.)

W. M., Marius Amonns Haus in Oberbozen. (4 Abb.)

W. M., Stickereien und Stoffe von Herta Koch-Darmstadt. (1 farb. Tafel, 4 Abb.)

Digitized by Google

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXIV., Heft 12:

ALBERT DREYFUS, Jacques Louis David und seine Schule. (1 farb. Tafel, 15 Abb.)

EWALD BENDER, Deutsche Kunst um 1913. (1 Tafel, 45 Ab.)

EWALD BENDER, F. A. Weinsheimer. (1 Tafel, 8 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 11:

WALTER ROTHES, Gabriel von Hackl. Zur Erinnerung an den 70. Geburtstag des Künstlers. (2 Taf., 18 Abb.)

FR. KAUFMANN, Lambert Piedboeuf. (1 Taf., 9 Abb.)

OSCAR GEHRIG, Maria Ellenrieder (Fortsetzung). (1 Abb.)

O. DOERING, Die Kunstausstellung in Paderborn.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI., Heft 5:

MAX HASAK, Welches Vorbild ahmen die Basiliken Konstantins nach? I. (2 Abb.)

ALOYS BÖLL, Einige Gedanken über den Kirchenbau im westlichen Industriegebiet.

O. DOERING, Die Ausstellung alter kirchlicher Kunst in Herzogenbusch.

Bücherschau: W. Effmann, Centula, St. Riquier. Eine Untersuchung zur Geschichte der kirchlichen Baukunst in der Karolingerzeit. (Witte.)

Heft 6:

VICTOR CURT HABICHT, Eine Miniatur vom Meister der Georgslegende (?). (1 Taf.)

Pergamentblatt aus dem Besitze des Senators Culemann im Kupferstichkabinett des Kestner-Museums, Hannover.

MAX HASAK, Welches Vorbild ahmen die Basiliken Konstantins nach? (Schluß). (4 Abb.)

ALOYS MACIEJCZYK, Das byzantinische Kreuz in der Schatzkammer des Kölner Domes. (2 Abb.)

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Nr. 3:

PAUL DURRIEU, Les heurs du maréchal de Boucicaut du musée Jacquemart-André. II. (8 Abb.)

A. GAZIER, Les livres d'offices de Madeleine Cochin. (10 Abb.)

MÉLANGES:

GEORGES SERVIÈRES, La basilique d'Aquilée. (3 Abb.)

HENRI CHABOEUF, Un diptyque du XVe siècle, l'Annonciation du musée de Dijon. (4 Abb.)

CHRONIQUE:

France (1 Abb.). — Belgique. — Espagne (8 Abb.). Orient (5 Abb.). — Russie (3 Abb.).

BIBLIOGRAPHIE.

Nr. 4:

CARL R. AF UGGLAS, Notes sur Etienne de Bonneuil et la colonie des sculpteurs français à la cathédrale d'Upsal. (11 Abb.)

G. SANONER, La Bible racontée par les artistes du moyen-âge. IX. Adam et Eve sur la terre (Suite). (6 Abb.)

L.-EUG. LEFÈVRE, La verrière de maître Jean Hue, à Notre-Dame d'Etampes, et la nudité traditionelle du Christ dans la scène du baptême. (1 Taf.)

MÉLANGES:

CONRAD DE MANDACH, Peintres et Enlumineurs en Lombardie. (8 Abb.)

J. CHAPPÉE, Le ritrail de Vernantes. (2 Abb.)

CHRONIQUE:

France. — Pays-Bas (André Rostand). (2 Abb.)

BIBLIOGRAPHIE.

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

34. Bd., Heft 3:

H. A. SCHMIDT, Die Malereien Hans Holbeins d. J. am Hertensteinhause in Luzern. (1 Doppeltafel, 24 Abb.)

HANS V. D. GABELENTZ, Die Einhornjagd auf einem Altarbild im Großherz. Museum zu Weimar. (2 Abb.)

ELFRIED BOCK, Zwei unbeschriebene Zeichnungen von Dürer im Berliner Kupferstichkabinett. (1 Taf., 1 Abb.)

DETLEV FRHR. VON HADELN, Über Zeichnungen der früheren Zeit Tizians. (15 Abb.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

XIII., Heft 9:

W. SCHÄFER, Entwicklungsmöglichkeiten der modernen Malerei. Eine Glosse zur Großen Kunstausstellung in Stuttgart. (8 Tafeln, 4 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Augustheft 1913:

CLAUDE ANET, The „Manafi-I-Heiwan". II. (1 kolorierte und 2 andere Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Fortsetzung der Abhandlung aus dem Juliheft.

EGERTON BECK, The Mitre and Tiara in Heraldry and Ornament. (Mit mehreren Textillustrationen.)

Fortsetzung der Abhandlung aus dem Juliheft.

CAMPBELL DODGSON, Two Unpublished Drawings by Leonardo. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Die zwei Handzeichnungen, ein Engel und ein Mädchen einen Knaben tragend, wurden vor einigen Monaten aus der Sammlung des verstorbenen Mr. Horace Stone Wilcocks of Mannamead, Plymouth, für das Britische Museum unter der Bezeichnung Cesare da Sesto angekauft,

Digitized by Google

stellen aber charakteristische Werke Leonardos aus seiner Florentiner Zeit dar.

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections. XXVI. (3 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

Behandelt Antonio Canale, von dem echte Gemälde aus der Konsul Smith-Kollektion in Venedig an Georg III. verkauft und im Windsor Castle untergebracht wurden. Der Artikel schließt mit einer Liste der noch im Castle befindlichen Bilder Canales.

GIACOMO DE NICOLA, Sassetta between 1423 and 1433. II. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Fortsetzung der Abhandlung aus dem Juliheft.

H. D. ELLIS, Some Steps in the Evolution of the Apostle Spoon. (1 Tafel.)

ALBERT VAN DE PUT, A Knight of the „Jarra" and a Dame of the „Pillar".. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Die zwei Donors auf den Dr. J. Simon-Berlin gehörigen Bildern der catalanischen Schule, die Dr. Valerian von Loga als Johann II. von Castilien und seine erste Gemahlin Maria bezeichnet, werden als Juan II. de Beaumont und Luisa de Montreal nachgewiesen.

Mrs. ARCHIBALD H. CHRISTIE, Some Early English Embroideries. (1 Tafel und mehrere Textillustrationen.)

Bespricht einige jüngst für das Viktoria und Albert-Museum erworbene altenglische Spitzen aus dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert.

G. C. WILLIAMSON, The Oppenheim Reliquary and its Contents. (1 Tafel.)

HERBERT CESCINSKY, Another Oak Room from Great Yarmouth. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Letters to the Editors. — Reviews. — Notes. Italian Periodicals. — Recent Art Publications.

Septemberheft 1913:

ROGER FREY, Bramantino. (1 Tafel.)

Bespricht das bisher unveröffentlichte, Mr. P. M. Turner gehörige Gemälde Bramantinos, das eine Madonna mit Kind darstellt.

SIR C. H. READ, Marc Louis Solon. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

HERBERT COOK, Further Light on del Mazo. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Behandelt von einem neuaufgefundenen Porträt des Count Benaventa von del Mazo ausgehend das Problem dieses Imitators Velasquez.

SIR CLAUDE PHILLIPS, Two Panels by Raphael (?). (2 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

Weist die zwei Tafeln „Heiliger Sebastian" und „Heiliger Hieronymus" in der Sammlung der Lady Wantage Rafael zu.

EGERTON BECK, The Mitre and Tiara in Heraldry and Ornament. (Mit zahlreichen Textillustrationen.)

Schluß der Abhandlung aus dem Augustheft.

GIACOMO DE NICOLA, Sassetta between 1423 and 1433. III. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

AYMER VALLANCE, Early Furniture. XI (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

SIR MARTIN CONWAY, A Dangerous Archaeological Method. I. (3 Tafeln mit 4 Abbildungen und einigen Textillustrationen.)

Bekämpft die Methode des Vergleichens einzelner Teile von Kunstwerken, auf deren Grundlage z. B. A. Marignan zu dem Schluß kommt, der goldene Altar des hl. Ambrosius in Mailand stamme nicht aus dem 9. sondern 12. Jahrhundert.

M. KATHLEEN MARTIN, Two Seventeenth-Century Portrait Reliefs. (1 Tafel mit 4 Abb.)

BARON DE COSSON, Cellinis Model for his Head of the Ganymede. (1 Tafel mit 4 Abb.)

Erkennt einen dem Giambologna zugeschriebenen Terrakottakopf als das Modell für Cellinis Ganymed im Museo Nazionale in Florenz.

Art in France. — Letters to the Editors. — Reviews. — Notes. — A Periodical of Oriental Studies. — Recent Art Publications.

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 8:

Jacopo Robusti gen. Tintoretto, Bildnis des Alvise Mocenigo; Venedig, Akademie. Text von Corrado Ricci.

Tizian Vecellio, Mariä Tempelgang; Venedig, Akademie. Text von Corrado Ricci.

Tizian Vecellio, Die kleine Maria, Teilstück aus dem Gemälde Mariä Tempelgang.

Tizian Vecellio, Die Eierhökerin, Teilstück aus dem Gemälde Mariä Tempelgang.

Melchior Hondecoeter, Der Hahnenkampf; Venedig, Akademie. Text von Corrado Ricci.

EMPORIUM.

XXXVIII., September 1913:

VITTORIO PICA, Emma Ciardi. (26 Abb.)

TOMASO SILLANI, Nel sesto centenario di Giovanni Boccaccio. (16 Abb.)

UGO OJETTI, Le Litografie di Joseph Pennell e l'arte della Litografia. (20 Abb.)

MARIO PENSUTI, La Grecia. (24 Abb.)

APOLLON.

Heft 6:

N. RADLOW, Die moderne russische Graphik und Zeichnung. (20 Abb. und 3 Taf.)

Graphische Arbeiten v. J. Bilibin, M. Dobushinsky, K. Kusnetzow, W. Lewitzky, D. Mitrochin, J. Mosalewski, G. Narbutt, K. Somow.

A. GRISCHTSCHENKO, Die Künstlergruppe „Carreau-Ass" (Bubnowy Walet).

Linke Künstlergruppe in Moskau, zu der P. Kontschalowski, J. Maschkow, Lentullow, Falk und andere gehören.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

HANS TIETZE, Österreichische Kunsttopographie. Band XII: Die Denkmale des Stiftes St. Peter in Salzburg. In Kommission bei Anton Schroll & Co., Wien. Preis K. 35.—.

W. MARTIN, Gerard Dou; des Meisters Gemälde in 247 Abbildungen. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.

H. RAHTGENS, S. Maria im Kapitol. L. Schwan, Verlagsbuchhandlung, Leipzig. Preis geb. M. 30.—.

CHRISTIAN GAEHDE, Das Theater. — W. WARSTAT, Die künstlerische Photographie. (Aus Natur und Geisteswelt, Sammlg. wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen.) Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis geh. M. 1.—, geb. M. 1.25.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlags KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, über „Kunstwissenschaftliche Neuerscheinungen bei, auf den wir das Interesse unserer Leser hinlenken möchten.

Reproduktions-Gewerbe A.-G.

Telegr.: Citogravure **BUDAPEST** VIII, Kisfaludy-utcza 9

liefert prompt und billig den deutschen Verlegern Klischees und dient bei Anfrage gern mit Mustern und Offerten. Die in dieser Zeitschrift zur Verwendung kommenden Reproduktionen sind zum Teil durch uns gefertigt.

Zinkographie · Lichtdruck · Farbenlichtdruck · Heliogravüre · Kupferdruck

VI. Jahrgang, Heft X.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

— **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

— **F. H. C. Preistel**
Inh. A. Voigtländer-Cotzner
kauft u. übernimmt zur Versteigerung Sammlungen und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

— **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Seit. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verst. Aukt. Trau (1905), Fürst Metter. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

— **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

— **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

— **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

— **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

— **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

— **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

— **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Versteigerung der reichhaltigen **Kunstbibliothek** u. d. **Kupferstichkabinets** des † **Herrn Eugen Schweitzer (Berlin).** 20. bis 24. November 1913.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von HANS VOLLMER

Unter den drei bedeutendsten belgischen Davidschülern: Paelinck, Odevaere und Navez ist letzterer ohne Zweifel die stärkste Begabung und der einzige, der heute noch eines über das Historische hinausgehenden künstlerischen Interesses sicher ist. Die imposante, im Frühjahr 1913 im Pariser Petit Palais veranstaltete Ausstellung: „David et ses Elèves" gab Gelegenheit, diesen lange Zeit in Vergessenheit geratenen, erst seit der Brüsseler „Exposition des Portraits du Siècle" 1890 wieder in die ihm gebührende Stellung eingesetzten Künstler näher kennen zu lernen; der kleine, ihm hier reservierte Saal, der neun Arbeiten Navez' vereinigte, übermittelte ein leidlich abgerundetes Bild von der Tätigkeit dieses Meisters als Porträtist. Von dem Historienmaler Navez hatte man mit Recht vollkommen abgesehen; dieser gehört der Geschichte an. Fortleben wird allein der Bildnismaler, so wenig Wert auch Navez selbst diesem Zweige seiner Tätigkeit, wenigstens in späteren Jahren, beizulegen pflegte. Bei Navez hat sich dasselbe Schauspiel wiederholt wie 300 Jahre vordem in der belgischen Kunstgeschichte: auch die Orley, Gossaert, Floris, Otto Venius sind lebendiger Besitz der Gegenwart allein durch ihre Bildnisse.

Als das vierte Kind eines kleinen Magistratsbeamten kam Navez[1]) am 16. November 1787 — ein Jahrzehnt nach Philipp Otto Runge, mit dem er als Porträtist manche wesensverwandte Züge aufweist — in Charleroi zur Welt. Die künstlerischen Neigungen des Sohnes fanden bei dem Vater keinen Widerstand, und so trat der Zwanzigjährige, nach einem vorläufigen ersten Zeichenunterricht bei Isidore François in Brüssel, 1807 in das Atelier von dessen Bruder, Pierre Joseph François ein, eines unbedeutenden Malers, der nur infolge der Länge seiner Laufbahn — er wurde 92 Jahre alt — einen gewissen Einfluß auf die belgische Malergeneration vom Anfang des 19. Jahrhunderts erlangte. Die überragende Begabung des jungen Navez trat bald zutage. 1811 gewann er den ersten Preis in einem von der Brüsseler Société des Beaux-Arts ausgeschriebenen Wettbewerb mit dem damals sich der größten Beliebtheit in akademischen Kreisen erfreuenden Thema: Brutus' Schwur an der Leiche der Lucrezia. Die gleiche Auszeichnung traf ihn im darauffolgenden Jahr in der Konkurrenz der Société de Gand mit einer Darstellung: Virgil, das 6. Buch der Aeneide Augustus vorlesend. In begeisterten Kundgebungen feierte Charleroi seinen 25jährigen Mitbürger. Die Brüsseler Société des Beaux-Arts nahm den vielversprechenden jungen Künstler unter ihren besonderen Schutz und ermöglichte ihm eine weitere Ausbildung in Paris, wohin Navez 1813 ging.

Über die Wahl des Meisters konnten keinen Augenblick Zweifel bestehen; seit drei Jahrzehnten war das Atelier Louis Davids die hohe Schule der Kunst, deren internationaler Ruf die Kunstjünger aus aller Welt nach Paris zog. Nur hier konnte man den letzten Schliff erhalten. Navez wurde bald der Lieblingsschüler des berühmten „Maitre", der an der zielbewußten Art dieses scharfen Intellektes Gefallen fand und die große Begabung in Navez klar erkannte. Was David seinem Schüler in den drei Pariser Jahren gab, beschränkt sich im wesentlichen auf eine glänzende

(1) Seinen Biographen hat Navez in Alvin gefunden, der zugleich einen Teil der umfangreichen Korrespondenz des Meisters publizierte: François-Joseph Navez, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. Brüssel 1870. — Die Briefe an den Bildhauer Roman in Paris, die Zeit von 1820 bis 1832 umfassend, hat H. de Nimal ediert: 25 lettres inédites du peintre Navez. Mecheln 1894.

Digitized by Google

technische Ausbildung; die außerordentliche Präzisität der Zeichnung, die auch Navez auszeichnet, ist sein wertvollstes Davidsches Erbteil.

Eine gewisse Größe der Menschenanschauung vermittelte ihm Paris. Die geistige Kluft, die die beiden Selbstbildnisse von 1813 (bei Norga in Brüssel) und 1817 (bei Ed. Houtart) voneinander scheidet, ist eine ganz gewaltige und sprechendes Zeugnis für die Intensität der Pariser Eindrücke, unter denen die innere Entwicklung in Navez sich vollzog. Sieht aus dem Bildnis von 1813 noch der etwas verlegene, kleinbürgerliche Provinzler heraus, der sich nicht besser charakterisieren zu können meint als durch aufdringliche Hervorkehrung der auf den Maler weisenden äußerlichen Akzessorien, so ist man überrascht, vier Jahre später einem überreifen Dreißigjährigen gegenüberzustehen, aus dessen strengem, ernstem Blick eine Energie des Willens und nüchterne Sachlichkeit der Lebensauffassung spricht, die sich merkwürdig paart mit einem feurigen, ehrgeizigen Verlangen nach Ruhm und Ehre — eine Persönlichkeit, die sich unter allen Umständen durchzusetzen gewillt ist. In koloristischer Hinsicht standen diese Pariser Jahre unter dem deutlichen Einfluß von Rubens und van Dyck, der seinen schönsten Niederschlag in dem Familienbildnis Hemptinne von 1816 gefunden hat, einem Schatz des Brüsseler Museums. Dieses Prachtwerk, das unmittelbar nach der Pariser Zeit, die durch Davids Verbannung im Januar 1816 ihren Abschluß gefunden hatte, in Brüssel, wohin Navez seinem Meister gefolgt war, entstand, stellt die Summe seines Könnens dar — ein Meisterstück, das Navez nicht mehr überboten hat. Eine Pracht der Farbe ist hier entwickelt — ein tiefes, leuchtendes Blau im Kostüm der Frau, ein lichtes Grün im Kleid der Kleinen und ein sattes warmes Braun im Hintergrund schaffen den Grundakkord — die Navez später nicht wieder erreicht hat. Angesichts dieser Leistung muß man es aufs tiefste bedauern, daß Italien die Entwicklung dieses eminenten koloristischen Sinnes in Navez gehemmt, ja, man kann sagen, fast erstickt und ihn auf einseitig zeichnerische Probleme gelenkt hat.

Nach einem 19 Monate umfassenden Aufenthalt im Hause seines Freundes Auguste de Hemptinne, während dem außer diesem Familienbildnis das hier ebenfalls reproduzierte, farbig sehr lebhafte Bildnis der anmutigen Mme Faber und das in drei Repliken überkommene, die stolze Inschrift „Discipulus faciebat" tragende Porträt Davids (beide im Museum zu Brüssel) entstanden, ging Navez im Herbst 1817 als Pensionär der Brüsseler Société des Beaux-Arts — die Ernennung fand am 25. September statt — nach Rom, dessen Boden er am 7. Dezember betrat.

Auch für Navez führte der Anblick Roms, wie 40 Jahre vordem für David, eine Revolution herauf, deren Wirkungen dauernde blieben. Als Navez Italien betrat, gehörte seine tiefste Liebe dem Porträt. Noch 1819 schreibt er von Rom aus an seinen Freund Hemptinne: „Das Porträt ist meine Spezialität, denn ich erwarte von diesem Genre mehr als von jedem anderen." Seine Götter waren David und die großen Vlamen des 17. Jahrhunderts. Das alles sollte sich jetzt gründlich ändern. Die Begeisterung für Raffael begann ihn völlig einzunehmen; die Disputa und Schule von Athen wurden ihm zu höchsten Offenbarungen, daneben Michelangelos Sixtinische Decke. Reine Forminteressen fangen an ihn zu beherrschen und verdrängen die koloristischen Interessen; er kopiert eifrig, zeichnet aber nur und rührt den Pinsel kaum an. Für die Quattrocentisten, die er verächtlich die „Maitres gothiques" nannte, fehlt ihm jedes Verständnis und so hat er auch für die Bestrebungen der Nazarener, die ja gerade damals mit ihren Fresken in der Casa Bartholdy den Streit der Meinungen in der römischen Kunstwelt herausforderten, nur ein spöttisches, überlegenes Lächeln übrig. Vor allem aber: in der Bewun-

Digitized by Google

derung der typisierenden Menschendarstellung der italienischen Renaissancemeister verliert er mehr und mehr das Interesse an der Bildnismalerei. Die „grande peinture", wie er die Historienmalerei nannte, wurde sein Ideal, das Geschichtsbild in lebensgroßem Figurenmaßstabe, wie es die in Rom 1820 gemalte Hagar des Brüsseler Museums repräsentiert, ein flaues, temperamentloses Stück Malerei, in einem leeren idealisierenden Stil und sentimental-weinerlichen Ausdruck. Neben dieser repräsentativen Historie pflegt Navez in Italien das Genre, in dem idealisierenden Stile der Schnetz und Robert, mit denen ihn eine innige Freundschaft in Rom verband. Er malte römische Volksszenen, schöne Campagnabäuerinnen, die in malerischen Lumpen gehüllten Bettlern Almosen reichen, sich von alten Weibern wahrsagen lassen, dunkeläugige Mandolinespielerinnen mit sentimental-verliebtem Augenaufschlag und dergleichen Dinge mehr. Das Bildchen der Berliner Nationalgalerie, zwei junge Frauen, die ein krankes Kind dem Schutze der Madonna empfehlen, kennzeichnet erschöpfend diese Gattung. Für die Porträtmalerei aber hatte er nur noch eine bedauerliche Geringschätzung; sie war für ihn nicht mehr als ein „passe-temps" oder ein „gagne pain", wie sein Ausdruck lautete, bei dem künstlerische Interessen ganz aus dem Spiel blieben. So schreibt er 1822 von Brüssel aus an den Maler Roman: „Ich habe viel Arbeit, wenn auch schlecht bezahlte; trotzdem schätze ich mich noch glücklich, etwas zu tun zu haben. Ich wünschte nur, von meinen Bildnisaufträgen befreit zu sein." Auch den 1823 ihm erteilten ehrenvollen Auftrag, das Bildnis des Königs zu malen, scheint er mehr aus Sympathie für das schlichtbürgerliche Wesen des Monarchen, als aus Liebe zur Sache übernommen zu haben. Wenn das Porträt trotzdem in dem Gesamtoeuvre Navez' stark dominiert — er soll 67 Historienbilder, 96 Genrebilder und 205 Bildnisse gemalt haben — so ist dieser Umstand lediglich der Vorliebe der Zeit für das gemalte Bildnis zuzuschreiben; denn diese Aversion des Künstlers war keine vorübergehende Stimmung, sondern blieb dauernde Anschauung bei ihm.

Freilich unterscheiden sich die Porträts Navez' vor und nach der Italienreise sehr wesentlich voneinander. Nach fast vierjährigem Aufenthalt in der ewigen Stadt, der nur durch kürzere Ausflüge — 1818 nach Florenz und Venedig, 1820 nach Bologna — unterbrochen worden war, schied Navez am 23. Oktober 1821 schweren Herzens von Rom, wo er seine zweite Heimat gefunden und einen intimen Freundeskreis zurückließ, zu dem außer Schnetz und Robert die Bildhauer Desboeuf und Seurré, die Maler Granet, Beauvoir und der frühverstorbene Michallon gehörten. Die Sehnsucht nach Rom, das er später nur einmal auf kurze Zeit noch wiedersah, hat Navez zeitlebens nicht mehr verlassen. Trotzdem gab er Roberts Drängen, dauernd nach Italien überzusiedeln, nicht nach. Seine Briefe sind voll sehnsüchtiger Klagen nach der „grande distance et l'heureuse tranquillité", die er in Rom genossen, und Brüssel, wo er sich im Frühjahr 1822 für ständig niederließ, bleibt für ihn eine „ville de province". Nur das Übermaß von Ehren, das man auf ihn häufte, die Befriedigung seines Ehrgeizes, den ihm nur die Heimat gewähren konnte, hielt ihn in Brüssel fest, wo er sich künstlerisch in einer fremden Umgebung fühlte. „Ich spreche nicht über die Malerei, die hier ausgeübt wird", schreibt er 1822 an seinen Freund in Paris; „ich nehme Paelinck aus, der Rest ist gleich Null. Auch die alten Gemälde, die man in den Museen und Kunstkabinetten findet, können mir nicht gefallen. Ich habe Rubens, van Dyck, die Holländer satt. Ein nach Raffael gestochener Kopf macht mir mehr Freude, als sie alle". David blieb zwar nach wie vor für ihn der „Maitre des maitres", doch entging seinem Auge nicht die starke Abnahme der künstlerischen Kräfte des alternden Meisters.

Digitized by Google

Charleroi hatte seinem berühmten Sohne eine glänzende Aufnahme im Januar 1822 bereitet. Die Brüsseler Société des Beaux-Arts ernannte ihn am 3. April zu ihrem Ehrenmitgliede — eine Kette von Huldigungen schloß sich an diese Ernennung, als höchste Ehrung die Verleihung der Ritterschaft vom Orden des Lion Belgique im Oktober 1825.

Die Wandlung der künstlerischen Anschauungen Navez', die Italien in ihm hervorgerufen hatte, mußte auch auf seine Auffassung des Porträts abfärben. Das Bildnis der Komtesse de Glymes (bei Norga in Brüssel), das 1822, also unter dem unmittelbaren Eindruck Italiens entstand, lehrt, wieviel Navez während der vier Jahre im Süden an Sinnlichkeit der Anschauung eingebüßt hatte. Die Glut der Farben in dem Bildnis Hemptinne ist einem ziemlich konventionellen Zweiklang von Bordeaux und Graublau, die wunderbar individuelle Porträtgebung von früher einer verallgemeinernden Egalisierung gewichen. In welcher Richtung Navez sich seit 1817 entwickelt hatte, erkennt man mit einem Schlage, wenn man sein Selbstbildnis von 1826 (Museum Brüssel) mit den erwähnten beiden älteren Selbstporträts vergleicht, wozu die David-Ausstellung in Paris Gelegenheit gab. Wieder das vollkommen bartlose Gesicht, aber die Lippen sind schmäler, die Stirn höher geworden und das Haar hat sich gelichtet. Eine eminent kluge Physiognomie, aber mehr ein Gelehrten- wie ein Künstlerkopf, von einer autokratische Gesinnung verratenden Strenge und Energie des Blickes. Alles Temperament der Jugendjahre scheint der Schärfe des Intellektes gewichen zu sein. Die Haltung sehr selbstbewußt mit den charakteristischen Allüren des „berühmten" Malers.

Zugleich aber blickt ein Mann des Kampfes aus diesem Bildnis, und das war Navez seit dem Jahre 1830, das einen Markstein in der Geschichte der belgischen Kunst des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Klassizismus und Romantismus stießen damals in hartem Kampfe zum erstenmal aufeinander. Auf den Salon dieses Jahres hatte Navez eine kolossale Leinwand gesandt, die Darstellung eines höchst unglücklich gewählten altbiblischen Themas: Die gottlose Königin Athalja den kleinen, vor ihren Nachstellungen geretteten Joas ausfragend (cf. 2te Könige, Kap. 11). Gegen dieses jetzt in den Magazinen des Brüsseler Museums ein verschwiegenes Dasein führende, in seiner kalten, leeren Theatralik wirklich unleidliche Stück Malerei trat der junge Wappers mit seiner leidenschafterfüllten „Aufopferung des Bürgermeisters von Leyden" in die Schranken. Während Navez mit saurem Schweiß „olle Kamellen" ausgrub, stellte Wappers seine Kunst mitten in die sturmbewegte politische Stimmung des Tages. Damals wurde das berühmte Wort geprägt: auch die belgische Kunst hat ihre Barrikaden gebaut. Der Ausgang dieses Kampfes konnte nur eine völlige Niederlage des stagnierenden Klassizismus sein, als dessen offizieller Vertreter Navez galt. In stürmischer Begeisterung wurde Wappers als der Held des Tages gefeiert, während Navez als altmodisch und rückständig den heftigsten Angriffen der Kritik anheimfiel. Nichtsdestoweniger blieb er den Forderungen seiner Zeit gegenüber blind; auf seine „Athalja" hat er bis zuletzt die größten Stücke gehalten. Diese Opposition wuchs bei seiner nächsten Ausstellung 1833; es schien als ob das klassizistische System den Todesstoß erhalten sollte. Navez bewahrte eine würdige Haltung in dieser schweren Krisis, aus der ihn 1835 der Arm der Regierung rettete. Der wütend Angefeindete hatte in diesem Jahre die Genugtuung, zum Direktor und ersten Lehrer für den Mal- und Zeichenunterricht an der Brüsseler Akademie ernannt zu werden.

Mit diesem Jahre kann man, obgleich er noch über drei Jahrzehnte lang tätig war, die Lebensbeschreibung Navez' abbrechen. 24 Jahre blieb er in leitender

Digitized by Google

Stellung als Akademiedirektor, aus der er erst 1859, schwerer Erkrankung wegen, seine Entlassung nahm. Die letzten Jahre verlebte er in völliger Erblindung und Taubheit, von schweren Schicksalsschlägen in seiner Familie heimgesucht, bis ihn am 12. Oktober 1869[1]) der Tod erlöste.

Eine künstlerische Weiterentwicklung ist in diesen letzten drei Jahrzehnten seiner Tätigkeit kaum mehr zu konstatieren, höchstens, daß sich hier und da Zeichen einer gewissen Einschwenkung in das feindliche Lager der Romantiker bemerkbar machen. Die italienischen Erinnerungen, aufgefrischt durch einen zweiten Aufenthalt im Süden zu Beginn der 1840er Jahre, wirkten mit ziemlich unverminderter Kraft bis zuletzt fort. Das bereits erwähnte Bild der Berliner Nationalgalerie von 1844 und die einen gewissen Ruf genießenden „Spinnerinnen von Fundi" in der Münchener Neuen Pinakothek von 1845 präsentieren dieses idealisierende Italienertum mit seinem sentimental-romantischen Einschlag, wie es schon 25 Jahre vordem Robert und Genossen gemalt hatten. Ein starkes Können — sein unverwüstliches Schulgut aus der Davidschen Lehrzeit her — hat sich Navez bis in die spätesten Jahre hinein bewahrt. Die „Notre Dame des Affligés", die er 1844 für die Kirche Saint-Antoine seiner Vaterstadt malte, bezeichnet Hymans geradezu als das „beste Werk des Meisters", und die kolossale Assunta in der Kapelle Notre Dame de la Délivrance in Sainte-Gudule in Brüssel bleibt eine imponierende Leistung für einen Sechzigjährigen (1847 dat.); Rubenssche Jugenderinnerungen steigen hier noch einmal auf in dem Charme der blumenstreuenden Engel und der männlichen Würde der Apostelgestalten, unter denen man prächtige Charakterköpfe antrifft, wenn die Komposition auch recht akademisch geblieben ist. Ja selbst in dem jetzt ebenfalls in die Magazine des Brüsseler Museums verbannten „Urteil Salomos", das, weil wenig bekannt, wir hier reproduzieren und das, 1855 datiert, also eine Arbeit des fast Siebzigjährigen ist, steckt noch eine Fülle dieser alten guten Pariser Maltradition. Verglichen mit der 25 Jahre älteren „Athalja" kommt in einzelnen Partien dieses Bildes, wie namentlich in der vorderen Frauengruppe, sogar eine Frische der Empfindung zum Ausdruck, die einem Siebzigjährigen alle Ehre macht. Die Reminiszenzen an Raffael sehen zwar überall hervor. Dem Süden gehörte Navez' Sehnsucht, solange die Hand dem Pinsel gehorchte: sein letztes Bild, das von 1862 stammt, zeigt ausruhende Pilger in der römischen Campagna.

Als Porträtmaler hatte Navez seine persönliche Jugendnote, unbeschadet der italienischen Einflüsse, bald wiedergefunden. Die strahlende Farbenpracht des Hemptinne-Bildes zwar hat er nie wieder erreicht. Das sehr noble, repräsentativ aufgefaßte Ganzfigurbildnis des Marschalls de Gavre von 1828 im Brüsseler Museum ist koloristisch sehr lebhaft, wirkt aber doch glasig und kalt im Ton gegenüber den tiefen, warmen Harmonien des Hemptinne-Porträts. Aber das Intim-persönliche der Porträtwiedergabe, das Navez unter der Einwirkung der großen Cinquecentisten einen Moment eingebüßt zu haben schien, bricht sehr schnell mit alter Kraft schon in den Bildnissen der späten 1820er Jahre wieder hervor. In dem hier abgebildeten Porträt der alten Mme. Doucet von 1827 im Brüsseler Museum lebt etwas von der gemütvollen Beschaulichkeit eines Nicolaes Maes. Und das prächtige Bildnis der Schwägerin des Künstlers, der Mme Lejeune (bei Norga in Brüssel) von 1832 in der lustig-grotesken Zeittracht mit der riesigen Kopfhaube, das man in Paris zu sehen bekam, besitzt eine köstlich-spießige Intimität, die an

(1) Dieses allein richtige Datum verzeichnet der Nekrolog Navez' im Journal des Beaux-Arts (Brüssel) 1869, p. 153.

Digitized by Google

die Besten der Hamburger Porträtisten vom Anfang des Jahrhunderts erinnert. Mit welcher stupenden Lebhaftigkeit blickt der greise Allard, dieser Feuerkopf, mit dem derben, gesund geröteten Gesicht und dem wirren Haar, blitzenden Auges den Beschauer an (Museum Brüssel). Daß sich Navez diese Qualitäten bis in sein spätes Alter hinein unvermindert bewahrt hat, beweist ein so liebenswürdiges Porträt wie das des Herrn von Meenen, des Rektors der Brüsseler Université Libre, das 1846 gemalt wurde (Besitz der Universität); trefflich die Art, wie der alte Herr, eben im Begriff die Brille zur Hand zu nehmen, wiedergegeben ist.

Was Navez' Porträtarbeiten so anziehend macht, sind nicht besonders hervorstechende Vorzüge formaler Art, sondern die tiefe Charakteristik, die für die Dargestellten Interesse erweckt, auch wo man sonst nichts über sie weiß. Das Kompositionsvermögen Navez' war nicht bedeutend, und die „Aufmachung" seiner Bildnisse ist meist sehr bescheiden. Selbst das reizende Familienbildnis Doucet de Villers bei Lambotte in Brüssel ist im Punkte der Anordnung der sechs Figuren recht verlegen, und man hat keinen Grund der über Navez kursierenden Anekdote zu mißtrauen, laut der der Künstler bei seinen Gruppenbildnissen durch Einführung von Lückenbüßern die Anordnung so einrichtete, daß ein nach Vollendung des Bildes eventuell eintretender Familienzuwachs zu jeder beliebigen Zeit auf dem Bilde noch eine nachträgliche Berücksichtigung finden konnte. Trotz dieser Schwächen werden Navez' Bildnisse nicht nur als hochbedeutende Zeit-, sondern auch als künstlerische Dokumente fortleben, und wird die gehässige Prophezeiung seines Feindes Louis Gaillait, daß Navez' Porträts binnen wenigen Jahren auf den Jahrmärkten mit altem Plunder zusammen verkauft werden würden, sich gewiß niemals erfüllen.

Eine Charakteristik Navez' wäre unvollständig, die nicht seiner Verdienste als Lehrer gedächte. Ein Vierteljahrhundert stand er an der Spitze der Brüsseler Akademie. Eine ganze Generation von Künstlern ging aus seinem Atelier hervor, darunter Namen von so hellem Klang in der belgischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wie Portaels, C. Meunier, Ch. Degroux und van Eycken. Auch als Lehrer setzte Navez die Davidschen Traditionen getreulich fort. Die Basis allen Unterrichtes war für ihn das Studium des menschlichen Körpers. Das „laisser aller sa main" war auch in Navez' Atelier streng verpönt. Ehe der Schüler den Pinsel anrühren durfte, mußte er eine gewisse Fertigkeit im Zeichnen erlangt haben. Hieran hielt Navez rigoros fest. Als Alfred Stevens, der kurze Zeit Navez Atelier besuchte, einmal ohne Erlaubnis des Meisters eine Studie gemalt hatte, entließ ihn Navez einfach. Diese Intoleranz ist bezeichnend für die Zähigkeit der künstlerischen Überzeugung Navez', für den seit Italien die linearen Probleme durchaus im Vordergrunde des Interesses standen, vor den spezifisch malerischen Problemen.

Digitized by Google

ÜBER EINIGE KOMPOSITIONSENTLEHNUNGEN IN DER NIEDERLÄNDISCHEN MINIATUR- UND TAFELMALEREI DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS

Von HANS SEMPER

Mit zehn Abbildungen auf drei Tafeln

Daß im ganzen Mittelalter, so lange die Klosterkunst herrschte, die religiösen Kompositionen sich nur langsam entwickelten und veränderten und sich in bezug auf die Hauptgegenstände der christlichen Heilslehre schon frühe in dogmatisch bestimmten und umschriebenen Kompositionsschemas verdichteten, ist eine altbekannte Tatsache.

Wie weit nun das Abendland und der Osten an der Festlegung solcher durch Dogma und Tradition geheiligten Motive teilnahmen, soll hier nicht untersucht werden, doch steht im allgemeinen fest, daß im byzantinischen Reich, der Pflanzstätte einer strengen Hierarchie und spitzfindigen Systematik im Hofleben, Staatswesen und in der vom antiken Sophismus beherrschten Theologie, auch in der Kunst für die Vorstellungen, welche sich auf die göttlichen Personen, Geheimnisse und Vorgänge beziehen, bis ins einzelne ausgetüftelte Vorschriften über Komposition, Typik und Symbolik ausgearbeitet wurden, welche von den ausführenden Künstlern in endloser Reihenfolge, mit kaum merkbarem Einschlag individueller Auffassung oder Belebung Jahrhunderte hindurch bis zum heutigen Tage wiederholt wurden[1]). Das durch ungeheuere Umwälzungen, Völkerstürme und Neubildungen von Staaten zerspaltene Abendland besaß auch in der christlichen Ikonographie nicht die organisierende Einheit und Konsequenz, wie die morgenländische Kirche, indem dort auf altchristlich-römischer Grundlage sich fortentwickelnde Lokalschulen, zwar von byzantinischen Vorbildern stark beeinflußt, zugleich aber durch germanische Barbarei und Lebensfrische wesentlich bestimmt und umgemodelt wurden. Immerhin bildeten sich auch im Abendland unter diesen verschiedenen Einflüssen ikonographische Typen aus, welche zumal in den Klöstern gepflegt wurden und sich von Generation zu Generation mit wenigen Anderungen vererbten. Selbst die nordische (voran die französische) Gotik, so umwälzend und ausgestaltend sie auch auf die Ikonographie der heiligen Darstellungen wirkte, geriet doch bald wieder in das Fahrwasser der Wiederholungen anerkannter Kompositionen, wie wir dies besonders deutlich an den Elfenbeinaltärchen des 14. Jahrhunderts verfolgen können. Der Anstoß zu individuellerem Erfinden, auch in der religiösen Kunst, dürfte wohl zuerst in Italien durch Giotto und einige Sienesen, sowie durch die pisanischen Bildhauer gegeben worden sein, obschon auch sie wieder zahlreiche Nachahmer, selbst in den Einzelnheiten der Kompositionen, finden.

Wenn sich fortan auch mehr und mehr der freie, persönliche Erfindungsgeist (innerhalb gewisser, unüberschreitbarer dogmatischer Schranken) regte, so war die Gewohnheit, hervorgebrachte oder doch schon vorhandene Kompositionen eines bestimmten Gegenstandes als Ausgangspunkte und Grundlagen einer neuen Darstellung desselben Gegenstandes zu verwerten, so eingewurzelt, daß selbst in den Zeiten des vollen Erwachens des selbständigen Künstlertums und der Befreiung

(1) Ein literarisches Dokument für diesen Sachverhalt ist unter anderm das berühmte Malerbuch des Berges Athos.

Digitized by Google

desselben von handwerklichem Zwang und Herkommen die Fälle doch nicht selten sind, daß Künstler zweiten oder selbst ersten Ranges die Kompositionen schon vorhandener Kunstwerke ihrer Zeitgenossen oder unmittelbarer Vorgänger — nicht beiläufig und teilweise — sondern mit einer so weitgehenden Unbefangenheit sich aneigneten, wie sie heutzutage nur als Plagiat bezeichnet und womöglich gerichtlich verfolgt werden würde.

Den altbekannten Tatsachen dieser Art (wie z. B. Schongauers und Dürers Stiche in Gemälden, Skulpturen, Emailmalereien usf. unzählige Male, nicht bloß in den verschiedensten Gegenden Deutschlands, sondern selbst vom Ausland wiederholt wurden) und zahlreichen anderen schon nachgewiesenen Beispielen solcher Nachahmungen mögen nun hier einige, nicht uninteressante Fälle beigefügt werden, welche der niederländischen Miniatur- und Tafelmalerei des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts entnommen sind, in der solche Entlehnungen und Wiederholungen fertiger Kompositionen, sei es von anderen Miniaturen, sei es von Tafel- ja selbst Freskobildern, besonders häufig vorkommen. Dadurch entstand ein vielfach sich kreuzendes Gewebe von Beziehungen und Analogien zwischen ganzen Reihen von Bilderhandschriften und zwischen diesen und Tafelbildern, welches die Verfolgung bestimmter Hände und Schulen meist mehr erschwert als fördert. Eine solche auch nur zu versuchen soll deshalb auch nicht der Zweck dieser kurzen Mitteilung sein, welche sich vielmehr hauptsächlich darauf beschränken wird, zu den schon bekannten Wiederholungen dieser Art noch einige neue Fälle hinzuzufügen, die vielleicht bisher noch nicht beachtet wurden, wenn sie auch zur Entwirrung der Meisterfrage nur wenig oder nichts beitragen sollten.

Zunächst sei es gestattet, auch noch einen älteren Miniaturkodex, die „Très riches heures du Duc de Berry" kurz zu berühren, da er nicht nur selbst schon Anlehnungen an — allerdings italienische Vorbilder enthält, sondern auch wieder der späteren Zeit Stoff zur Nachahmung bot. Nach beiden Richtungen seien aber nur schlagende Fälle erwähnt. Schon früher wurde darauf hingewiesen, daß die Darstellung des Tempelganges der Maria in den très riches heures eine freie, aber doch unverkennbare Anlehnung (sei es in der Architektur, sei es in einzelnen Figurengruppen) an Taddeo Gaddis Freskobild desselben Gegenstandes in S. Croce zu Florenz verrät.

Ein anderes überraschendes Beispiel der Nachahmung eines italienischen Vorbildes zeigt die Darstellung der Eberjagd auf dem Dezemberbild der Très riches heures, welche genau dieselbe Rasse, Gruppenbildung, Bewegung und Handlung der einen Eber anfallenden Hunde zeigt, wie eine Zeichnung des mailändischen, 1398 gestorbenen Künstlers Giovanni de Grassi, in dessen Skizzenbuch in der städtischen Bibliothek zu Bergamo (Abb. 1 u. 2)[1]).

Die durch einen landschaftlichen Hintergrund und Gestalten von Jägern bereicherte Darstellung der „Très riches heures" hat nun ihrerseits und zwar in ihrem vollen Umfang als Vorlage für das Dezemberbild im Breviarium Grimani gedient (Abb. 3). Hier ist nicht nur die Tiergruppe fast genau ent-

(1) Bergamo, Biblioteca municipale, Cod. Δ, VII., 14. Professor Pietro Toesca machte mich schon vor einigen Jahren auf diesen Fall aufmerksam, den er in seinem Buche: La pittura e la miniatura nella Lombardia (Milano 1912, p. 420—21) durch Abbildungen belegt hat. Er bemerkt dazu, daß, wenn die Zeichnung vom Kalenderbild der Très riches heures abhängig wäre, erstere nicht von dem 1398 gestorbenen Giovannino sein könnte. „Ma ciò non pare molto probabile, perchè il disegno ha grandi affinità con lo stile di Giovanni de' Grassi quale lo conosciamo sia per gli altri disegni del libretto di Bergamo, sia per le figure di animali che ricorrono più volte nel uffiziolo di Gian Galeazzo Visconti".

Digitized by Google

sprechend derjenigen auf dem Dezemberbild der „Très riches heures" und demnach auch Giovanni de Grassis Zeichnung wiedergegeben, sondern auch die Jäger auf dem Bild des Breviarium Grimani entsprechen in ihren Stellungen, Bewegungen, Trachten, Waffen und Geräten fast genau denjenigen in den „Très riches heures".

Einige Änderungen hat der Miniaturist des Breviarium in dem Walde des Mittelgrundes vorgenommen, dessen Bestand er weniger dicht gebildet hat, als die Brüder Limburg in den „Très riches heures", um dadurch Platz für einen herannahenden Zug von anderen Jägern und Hunden zu gewinnen, welche auf dem Bilde der „Très riches heures" fehlen. — Auch die im Hintergrund auftauchende Architektur hat der Maler des Breviarium Grimani etwas abweichend von der in den „Très riches heures" gestaltet. — Sehr ähnlich ist auf beiden Bildern wieder der von Flügelpferden gezogene Sonnenwagen (mit dem das Triregnum tragenden Gottvater als Helios) am oberen Teile des Bildes. —

Eine weitere Umgestaltung desselben Gegenstandes finden wir ferner am unteren Randleisten der Kalendertafel des November in dem flämischen Codex latinus 23637 in der Münchener Staatsbibliothek[1]). Auf dieser Darstellung der Eberhatz weist die Rassengleichheit der weißen, spitzschnauzigen Doggen mit den geringelten Schwänzen, sowie der dunkelgefärbten, stumpfschnauzigen Bracken auf das Dezemberbild des Breviarium als Vorbild hin, an welches auch der im Mittelgrund einherstürmende Reiter, sowie die Stellung eines Hundes links erinnert, so daß ein Zusammenhang sicher ist.

Kehren wir noch einmal zu den „Très riches heures" zurück, so finden wir, daß auch das Kalenderbild des Monats Februar daselbst demjenigen im Breviarium Grimani zum Vorbild gedient haben müsse, indem hier verschiedene, gewiß nicht zufällige Grundmotive der ersteren wiederverwendet, allerdings zum Teil umgestellt und umgearbeitet wurden. In beiden Fällen ist eine Winterlandschaft mit hügeligem Hintergrund und hohem Horizont dargestellt.

Hier wie dort sehen wir links im Vordergrund ein Bauernhaus mit einer an der Tür sitzenden, herausschauenden Frau; die Fässer, die überdachte Schafhürde, die pickenden Vögel, der verhüllt zum Hause hinschreitende Mann, der Rundturm, der Eseltreiber im Mittelgrund, das Dorf mit Kirchturm in der Ferne, kehren auf beiden Bildern wieder; der Maler des Breviarium hat jedoch die übernommenen, etwas umgestellten Motive realistischer, korrekter in der Perspektive, feiner in Ton und Luftstimmung, sowie Licht- und Schattenführung durchgebildet (Abb. 4 u. 5).

Ja selbst das Gastmahl im Breviarium Grimani[2]) zeigt wenigstens ein Motiv, welches dem Gastmahl des Herzogs von Berry in den „Très riches heures" entlehnt ist, den einen Hund mit Brot fütternden Diener rechts im Vordergrund. Es ist also kein Zweifel, daß der Maler der Kalenderbilder des Breviarium Grimani die „Très riches heures" oder aber Nachbildungen nach denselben gekannt und benutzt hat. Andererseits hat Hermann Grimm nachzuweisen gesucht, daß das Julibild im Breviarium, welches einer reitenden Gesellschaft Auszug zur Jagd darstellt, von Pinturicchios (um 1506 entstandenen), Fresco des Zuges Enea Silvio Piccolominis zum Basler Konzil (in der Biblioteca Piccolomini des Domes von Siena) abhängig sein soll[3]), während ein Pferdekopf auf dem festlichen Reiterzug

(1) Phot. Teufel, München, Nr. 1528.
(2) Ed. Ongania, Bl. I.
(3) Die Ähnlichkeiten bestehen darin, daß in beiden Fällen Reiterzüge dargestellt sind, ferner in dem Hinterteil je eines Pferdes auf jedem Bild und in gekoppelten Hunden.

Digitized by Google

des Mai- (nicht April-) bildes im Breviarium vom Pferdekopf auf Dürers (1513 entstandenen) Stich: „Ritter, Tod und Teufel" entlehnt sei. Obschon H. Grimms Vergleichungsschlüsse nicht ganz überzeugend sind, so dürfte seine daraus gewonnene Zeitbestimmung der Entstehung der Kalenderbilder im Briviarium doch so ziemlich das Richtige treffen, indem dieselben, ganz abgesehen vom reifen Stil der Bilder, auch schon durch die Renaissanceschnörkel des oberen Rahmens, welche an die geschweiften Rahmenabschlüsse der flämischen Flügelaltäre des 16. Jahrhunderts erinnern, als Arbeiten aus dem 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts[1]) zu erkennen sein dürften.

Wenn wir somit einerseits in den Kalenderbildern des Breviarium Grimani eine unzweifelhafte Anlehnung an die „Très riches heures" des Duc de Berry und vielleicht auch an italienische und deutsche Vorbilder fanden, so sahen wir andererseits, daß der Codex latinus 23637 in München in der Eberjagd des Monats Dezember vom Breviarium Grimani abhängig sein dürfte. Eine noch deutlichere und überraschendere Übereinstimmung zeigt uns dagegen das Bild der Heimsuchung im Breviarium Grimani (Abb. 6 u. 7)[2]) mit der gleichen Darstellung im Codex latinus (23637, München), welche jener fast genau nachgebildet ist[3]). Nicht nur sind in beiden Fällen die Rahmen mit äußerst zart gemalten, naturalistischen Blumen, welche Schatten werfen, Schmetterlingen u. dgl. geschmückt (auf dem Bilde des Münchener Kodex befindet sich auch noch ein Bährenführer), sondern besonders das Bild der Heimsuchung selbst stimmt, zumal in den beiden Hauptfiguren, in beiden Codices, bis auf die einzelnen Faltenzüge, völlig überein. Auch die Gestalt des heranschreitenden Joseph ist in beiden Fällen in Haltung, Bewegung und Gewand gleich, nur im Münchener Kodex etwas mehr in die Ferne gerückt als im Breviarium.

Im Münchener Kodex sind die Verhältnisse der Figuren etwas gedrungener als im Breviarium Grimani, in welchem sie auch eine feinere Ausführung zeigen, so daß auch aus diesem Grunde letzteres wohl das Vorbild für die Darstellung des Münchener Kodex geliefert haben dürfte. Wesentlich verschieden sind auf beiden Bildern die landschaftlichen Hintergründe[4]).

Das Breviarium Grimani bildet bekanntlich das oder ein Hauptwerk einer ganzen Reihe von niederländischen Bilderhandschriften vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, welche im Stil und in den Motiven eine merkwürdige, vielfach verschlungene Wechselbeziehung zueinander zeigen und dadurch die Feststellung einzelner Meister um so mehr erschweren, als, wie es scheint, Bild und Umrahmung nicht immer von einer Hand herrühren.

Nach Zanotto wäre das Breviarium für Sixtus IV. geschrieben worden, der im Text mehrmals, einmal als „unser Papst" erwähnt wird. Sixtus IV. starb aber schon 1484, während der Stil der Miniaturen einer späteren Zeit angehört. — Destrée[5]) vermutet, daß das Breviarium für Kaiser Maximilian, wenn nicht ge-

(1) Ähnliche Schnörkel kommen auch auf den Bildern des Kodex lat. 23637 in München vor.

(2) Bl. 74 in der Ausgabe von Ongania, Venedig 1906.

(3) Vergl. D. G. Leidinger, Verzeichnis der wichtigsten Miniaturenhandschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek München (München 1912): „216, Cod. lat. 23637, Gebetbuch mit Kalendarium. Niederländisches Werk, Anfang 16. Jahrh. — Zur Familie des berühmten Brevarium Grimani gehörig und von ihm stark beeinflußt.... Herkunft unbekannt".

(4) Dasselbe Motiv kehrt wieder auf einer Miniatur des Wiener Kodex. Vergl. Monatsh. für Kunstw., Heft 7, Tafel 64.

(5) Revue de l'art chretien 1894, Heft 4.

Digitized by Google

schrieben, so doch mit Miniaturen ausgestattet und kurz vor seinem Tode 1519 vollendet wurde. Sicher ist, daß dasselbe um diese Zeit der Kardinal Domenico Grimani vom Kunsthändler Antonio da Messina (nicht zu verwechseln mit dem Maler Antonello da Messina, der 1493 starb) um 300 Goldgulden erwarb, und daß jener es 1523 seinem Neffen Marino Grimani, Patriarchen von Aquileja, vermachte[1]).

Im Jahre 1521 sah und bewunderte es der Senator Michiel (Anonimo des Morelli) im Palazzo Grimani zu Venedig und nannte, wahrscheinlich nach Angaben des Kardinals, die dieser vom Händler Antonio da Messina erhalten hatte, als Hauptmeister der Miniaturen: Juan Memelin (Hans Memling), Gerhart von Gent und Lievin von Antwerpen[2]).

Diese Angabe der Namen, welche Senator Michiel entweder unrichtig empfing oder unrichtig verstand, hat, statt auf die richtige Fährte zu führen, längere Zeit große Verwirrung angerichtet, bis die neuere Kritik einiges, wenn auch noch keineswegs völliges Licht in die Frage der Urheber der Miniaturen des Breviariums brachte, deren jedenfalls mehrere waren. Hans Memling ist als Mitarbeiter am Breviarium endgültig ausgeschieden, weil hiergegen nicht nur sein Tod im Jahre 1494, sondern auch der Umstand spricht, daß sich unter den Miniaturen des Breviariums keine finden, welche seinem Stil entsprechen.

Dagegen hat es P. Durrieu wahrscheinlich gemacht, daß an seine Stelle ein Mitglied der Miniaturistenfamilie Bening (Paul oder Simon, Söhne des 1518 verstorbenen Alexander Bening) zu setzen sei und daß der Anonymus des Morelli (Senator Michiel) durch den ähnlichen Klang beider Namen Bening und Memling verleitet, den ihm allein bekannten Namen des Letzteren an Stelle des Ersteren, der gemeint war, gesetzt habe[3]).

Paul Durrieu, einem der besten Kenner der französischen und niederländischen Miniaturmalerei, ist es nämlich gelungen, in einer größeren Reihe von niederländischen Miniaturhandschriften vom Ende des 15. Jahrhunderts (von 1479 an bis 1492) die Hand eines ausgezeichneten Meisters und dessen fortlaufenden Entwicklungsgang nachzuweisen und aus der Übereinstimmung der in mehreren dieser Handschriften angegebenen Jahre und Orte ihrer Entstehung mit den in zahlreichen Urkunden erhaltenen Daten über einen damals berühmten Miniaturmaler, Alexander Bening, die Identität dieses letzteren mit dem Meister jener Miniaturen festzustellen, welche außerdem noch dadurch bestätigt wird, daß auf einem Blatt eines der schönsten dieser Miniaturbücher (Boetius) der Name Alexander 2' angebracht ist, wonach also auch der Vater oder Großvater dieses Miniaturisten denselben Namen trug.

Es ergibt sich aus jener Zusammenstellung, daß Alexander Bening 1469 in die Gilde der „Enlumineurs" in Gent aufgenommen wurde und dort bis 1482 tätig war. In dieser Zeit ist sein Stil, obwohl von großer Feinheit und leuchtender Farbenharmonie, doch noch strenger; seine Kompositionen zeigen noch eine Fülle von sich drängender Figuren von kleinem Maßstab und etwas länglichen, hageren Verhältnissen.

Seit 1483 tritt er in Brügge auf und von da an wird sein Stil weicher, breiter; die Figuren sind sparsamer verwendet und in größerem Maßstab gehalten, so daß

(1) Über die weiteren Schicksale des jetzt von der Bibliothek S. Marco zu Venedig aufbewahrten Breviarium vergl. Destrée, a. a. O.

(2) Notizia d'opere del disegno etc., Publ. da D. Jacopo Morelli, Bassano 1800, p. 77—78. 2. Auflage G. Frizzoni, Milano.

(3) Vergl. Paul Durrieu, „Alexandre Bening", Gazette des beaux-arts 1891, III. Per., V., p. 68.

Digitized by Google

ihm auch die Seelenmalerei in den Gesichtern jetzt besser gelingt, als früher, wo die Gesten vielfach nachhelfen mußten. Diese Ausreifung seines Stiles verdankt er jedenfalls der damals in Brügge blühenden Malerschule eines Hans Memling und Gerhard David. In einer Bilderschrift von 1483, im I. Teil der jüdischen Altertümer des Josephus (Bibl. nat. Paris) kommt auch zum erstenmal eine Einfassung der Hauptbilder vor, welche auf Goldgrund ganz naturalistisch durchgeführte, fein modellierte, schattenwerfende Blumen, vermischt mit Insekten, Vögeln u. a. zeigte. 1488 verschwindet Alexander B. wieder aus Brügge, sein letztes datiertes Werk, die Tröstung der Philosophie des Boethius (Bibli. nat. Paris) vom Jahr 1492, ist wieder in Gent entstanden, wo er 1518—19 starb.

Er hatte eine Tochter des Hugo van der Goes zur Frau, die ihm zwei Söhne, Simon und Paul, und eine Tochter Cornelia schenkte. Beide Söhne waren ebenfalls berühmte Miniaturmaler, ebenso zeichnete sich die Tochter des 1561 in Brügge verstorbenen Simon, Silvine, als Miniaturmalerin aus und wurde von Heinrich VIII. als solche nach England berufen. — Paul scheint kurz nach seinem Vater gestorben zu sein.

Die Miniaturen aus der reifsten Zeit des Alexander Bening bilden den Übergang und die Grundlage zu jener freieren, formvollendeteren Schule, welche sich an das Breviarium Grimani anschließt. An diesem dürfte also einer der Söhne Alexanders, nach Durrieu wahrscheinlich Simon, beteiligt gewesen sein. Doch auch Paul vertrat den nämlichen Stil, wie das erste Livre d'heurs des Kaisers Maximilian beweist, in welchem die mehrfach vorkommenden Initialen P. B. auf Paul Bening hinweisen. In demselben finden sich mehrfache Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen mit dem Breviarium vor; so z. B. ist ein hl. Sebastian in beiden völlig gleich, ebenso noch in zwei anderen Gebetbüchern derselben Richtung (in London und Paris)[1]).

Welcher der Anteil des einen oder beider Söhne des Alexander Bening am Breviarium sei, muß hier dahingestellt bleiben; jedenfalls weisen die in diesem häufig vorkommenden Rahmen mit verstreuten natürlichen Blumen, Schmetterlingen usw. auf Beningsche Anteilnahme hin. — Wenn nun an Stelle des Memling mit Sicherheit ein Mitglied der Familie Bening als Mitarbeiter am Breviarium zu setzen ist, so sind in bezug auf die anderen beiden, von Senator Michiel erwähnten Namen die Zweifel und Widersprüche noch keineswegs behoben. Unter dem Lievin von Antwerpen, den Senator Michiel an dritter Stelle als Mitarbeiter am Breviarium nennt, wollte man früher einen Lievin de Witte erkennen (welcher aber erst 1513 zu Gent geboren wurde und nach 1578 starb); heutzutage hat man sich auf einen, sonst ziemlich unbekannten Lievin van Laethem aus Antwerpen geeinigt[2]).

Am meisten gehen die Ansichten noch heute in bezug auf den dritten, vom Senator Michiel genannten Miniaturisten des Breviariums, Gerhard von Gent, auseinander. Nachdem die frühere Ansicht, Gerhard van der Meire aus Gent sei darunter zu verstehen,[3]), endgültig abgetan ist, teilen sich jetzt die Ansichten zwischen

(1) Vgl. Chmelarz, Das älteste Gebetbuch Maximilians etc., Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh., VII., p. 201.
(2) P. Durrieu, a. a. O., p. 67. — Hymans, Livre des peintres de Carel van Mander; Paris 1884, I., p. 67 und 83. — Wurzbach erwähnt ihn unter Laethem gar nicht in seinem niederländischen Künstlerlexikon, Wien und Leipzig 1911. Im dritten Band (Nachträge usw.) gibt er unter Lievin bloß an, daß des Senators Michiel „Lievin d'Anversa" als Individualität nicht sicherzustellen sei.
(3) So in dem unkritischen Text zu Onganias Publikation des Breviarium. Gerhard van der Meire ist noch eine sehr unbekannte Künstlerpersönlichkeit und soll um 1474 gestorben sein. Vergl. Wurzbach, a. a. O., und Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei; Leipzig 1875, S. 155 und S. 162. — Schnaase, 2. Aufl. 1911, VIII., 204.

Digitized by Google

Gerhard Horebout von Gent und Gerhard David. Die Angabe des Senators Michiel, wonach Gent die Heimat oder doch die Wirkungsstätte des Meisters Gerhard gewesen wäre, würde am ehesten für Gerhard Horebout sprechen, welcher in der Tat um 1480 in Gent geboren ward und ein berühmter Miniaturmaler seiner Zeit war.

Gerhard Horebout war, wie aus erhaltenen Rechnungen hervorgeht[1]), von 1516 bis 1521 für die Erzherzogin Margarete von Österreich mit der Herstellung verschiedener Gemälde und besonders auch Miniaturen in Gebetbüchern beschäftigt. Ein solches glaubt Destrée[2]) in dem Hortulus animae der Wiener Hofbibliothek erkannt zu haben, weil sich in den Randverzierungen mehrmals Perlen dargestellt finden und auch eine Initiale M. mit einer daran hängenden Perle geschmückt ist[3]).

Die Miniaturen dieses Kodex stimmen nach Woltmann und Destrée mit den feinsten Miniaturen des Breviarium Grimani so überein, daß diese aus demselben Atelier wie die des Hortulus, also aus dem des Gerhard Horebout, stammen müssen. Eine Bestätigung dieser Annahme glaubt Destrée ferner darin gefunden zu haben, daß in dem Gebetbuch des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg (jetzt in der Bibliothek von Kassel) Miniaturen vorkommen, welche nicht nur im Stil der Einrahmungen und der Figuren an solche des Breviarium sich unmittelbar anschließen, sondern auch etwa zehn Darstellungen, darunter besonders die Niederkunft des heiligen Geistes (Pfingsten) und den hl. Christoph, aufweisen, welche fast vollkommen mit solchen des Breviarium Grimani (Ongania, Bl. 40 u. 80) übereinstimmen. Dazu kommt, daß auf den Miniaturbildern des hl. Christoph und der h. Katharina und noch 16 anderen Bildern der Kasseler Handschrift die Initialen HB vorkommen, welche nach Destrée eine Zusammenziehung des Namen Horebout bedeuten, nicht, wie Knackfuß annahm[4]), auf Hans Brosamer zu deuten sind, mit welchem die so bezeichneten Miniaturen, unzweifelhaft flämischen Ursprungs, gar nichts zu tun haben.

Wenn somit Destrées Beweisführung Gerhard Horebouts Beteiligung am Miniaturschmuck des Breviarium Grimani ziemlich sichergestellt zu haben schien, so widerspricht ihm andererseits doch Weale[5]), welcher an Stelle des Gerhard Horebout den Brügger Maler Gerhard David setzen und die Nennung des ersteren durch den Senator Michiel auf eine Verwechslung beider Namen zurückführen möchte. Weale hat schon im Jahre 1861 das Lebenswerk Gerhard Davids zusammengestellt und ihn in die Kunstgeschichte eingeführt[6]).

In der Tat läßt sich sowohl hinsichtlich der Kompositionen wie „in den Gesichtstypen" und im „Gefühlsausdruck" zwischen einer Reihe von Miniaturen des Breviariums und Gerhard Davids Gemälden eine überraschender Verwandtschaft nicht bestreiten, wenn wir von diesem auch nur wenige sichere Originalwerke

(1) Pinchart, Archives des Arts etc.; Gand 1860, I., p. 17.

(2) Revue de l'art chrétien 1894, p. 10; vor ihm schon s. Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei; Leipzig 1882, II., S. 70.

(3) Zu bemerken ist hiezu, daß sich auch im Breviarium Grimani auf dem Bilde der Darbringung im Tempel (Ongania, Bl. 65) eine mit Perlen verzierte Einfassung des Bildes findet, ebenso im Münchner Kodex 23637 auf dem Bilde der Flucht nach Ägypten und an anderen Stellen.

(4) Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte; Bielefeld und Leipzig 1888, II., S. 36, 37.

(5) Beffroi, II., 2, 14. — Portfolio monographs 1895, n. 14. — Vergl. Helbig, Revue de l'art chrétien 1896, S. 443f. und 1897, S. 47f.

(6) Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, kennt ihn noch nicht.

Digitized by Google

kennen und manche Bilder[1]). die unter seinem Namen gehen oder gingen, nur Schulbilder oder alte Kopien nach ihm sind. Aus Weales Forschungen ergab sich, daß Gerhard David um 1460 zu Oudewater in Südholland geboren ward, wahrscheinlich in Harlem seine erste Ausbildung erlangte und Ende 1483 sich in Brügge niederließ, wo er unter den Einfluß des Hans Memling trat.

Unter den beglaubigten Hauptwerken des Künstlers kommt (neben dem schönen Flügelaltar, an dem er seit 1498 im Auftrage des Schatzmeisters der Stadt Brügge, Jean de Trompes, arbeitete und der als Hauptbild die Taufe Christi, auf den Flügeln die Familie des Auftraggebers und Schutzheilige darstellt[2]), für die Vergleichung mit den Miniaturen des Breviarium hauptsächlich das herrliche Votivbild in Betracht, welches Gerhard David im Jahre 1509 in die Karmeliterkapelle von Sion zu Brügge stiftete, von wo es, nach mancherlei Schicksalen, die sich genau verfolgen lassen, im Jahre 1803 in das städtische Museum von Rouen gelangte. Es stellt in der Mitte die thronende Madonna in Vorderansicht dar, auf ihrem Schoß sitzt das bekleidete Christkind, eine Traube haltend (wie auf einem Flügel des vorerwähnten Altars). Zwei schöne musizierende Engel stehen zu beiden Seiten rückwärts von Maria. Neben ihr lagern rechts und links je vier weibliche Heilige, zwei andere schauen hinten zwischen den Engeln und Maria heraus. — Am Rande (links vom Beschauer) blickt ein männlicher, bartloser Kopf (wohl der Maler), auf der andern Seite der Kopf einer Bürgersfrau heraus.

Diesem Gemälde reihen sich in Komposition, Zeichnung, Typen und Gefühlsausdruck mehrere erhaltene Tafelbilder und ein Miniaturbild des Breviarium Grimani an, welche jedoch zum großen Teil, wenn nicht alle, nur als Schulbilder oder auch Nachbildungen nach einem jedenfalls zugrunde liegenden Original des G. David angesehen werden können.

Da jedoch auf diese Bilder und ihre Abhängigkeit von Gerhard David schon des öfteren hingewiesen worden ist, so soll hier keine eingehendere Besprechung derselben folgen. Es genügt, die wichtigsten derselben zu nennen und ihr anscheinendes Verhältnis zueinander kurz zu bezeichnen.

1. Miniatur des Breviarium Grimani. Eine gewisse Verwandtschaft derselben mit G. Davids Gemälde in Rouen ist unverkennbar, sei es in der annähernd symmetrischen Anordnung der hl. Jungfrauen zu beiden Seiten Marias, sei es in der Art, wie die vorderen Jungfrauen mit ausgebreiteten Gewändern auf dem Boden lagern. Die hl. Katharina auf der Miniatur ist ein fast genaues Spiegelbild der hl. Barbara auf dem Bilde in Rouen. Doch steht diesem die Miniatur weit nach, was feierliche, andächtige Stimmung und aristokratische Feinheit der Typen betrifft. Die Miniatur ist somit schwerlich von Gerhard David selbst ausgeführt[3]), doch wahrscheinlich nach einem nicht mehr bekannten Gemälde desselben; vielleicht von seiner Frau Cornelia kopiert[4]).

2. Das Bild in der Alten Pinakothek in München (Kat. 1911, Nr. 117), früher dem David selbst, jetzt als Arbeit aus der Schule Isenbrants bezeichnet, welcher,

(1) Weales Ansichten wurden auch in die zweite Auflage von Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst, Stuttgart 1879, Bd. VIII, S. 293, übernommen.

(2) Ursprünglich in der Laurentiuskapelle der Unterkirche von S. Basilius in Brügge aufgestellt, jetzt im Städtischen Museum daselbst. Vergl. Friedländer, Meisterwerke niederländischer Malerei; München 1902, I., S. 44, 45, 46.

(3) Wie Weale annimmt. Gazette des beaux-arts 1866, I., 21, p. 501.

(4) Über diese vergl. Wurzbach, a. a. O., I., S. 384.

Digitized by Google

aus Harlem gebürtig, vor 1510 nach Brügge kam und dort Schüler G. Davids wurde[1]). Dieses steht der Miniatur Grimani sehr nahe, nur daß es feinere, weniger realistische Typen, dagegen eine Figur mehr (auf der linken Seite) zeigt, wahrscheinlich eine Zutat des Meisters zu G. Davids vorbildlicher Komposition.

3. Das Bild in der Akademie S. Luca zu Rom[2]). In Landschaft und Komposition der Miniatur noch näher stehend als vorgenanntes Bild, dessen Zusatzfigur hier fehlt. Dagegen weicht es in der Vorderansicht der hl. Agnes von beiden vorigen ab, wo ihr Kopf in Profil dargestellt ist. Die weichen, abgerundeten Gesichtsformen und großen Augen auf diesem Bild lassen schon einen leisen italienischen Einfluß erraten und weisen, trotz des anscheinend engen Anschlusses an das nicht mehr vorhandene Davidsche Vorbild, doch auf eine spätere Entstehungszeit als die beiden vorigen und auch das folgende Bild hin, was mit Coffermans Zeit stimmt[3]).

4. Das Bild in der Sammlung Arco Vallay in München[4]). Dasselbe zeigt große Verwandtschaft in den einzelnen Motiven sowohl der Figuren wie der Landschaft mit dem Gemälde der Galerie S. Luca zu Rom; dabei jedoch eine auffallende Auseinanderziehung der Komposition sowie den Zusatz von zwei Engeln in der Luft. Dieser, wie die Aufgelöstheit der Komposition, bezeichnen jedenfalls ein späteres Stadium in deren Entwicklung und man wäre geneigt, bei der sonstigen Gleichheit der Motive, dieses Bild als von dem Bilde in S. Luca abgeleitet anzusehen. Dem widerspricht aber der Umstand, daß das Bild Arco-Vallay, welches dem Pseudo-Mostaert vid. Isenbrant zugeschrieben wird, dem etwas herben Stil des Gerhard David, wenn auch etwas ins Zierliche übersetzt, noch näher steht als das Bild in S. Luca. Auf keinen Fall kann aber letzteres aus den angeführten Gründen als Kopie des ersteren (Arco-Vallay) angesehen werden[5]). Vielmehr wird auch dieses eine freie Kopie nach einem unbekannten Urbild des Gerhard David sein.

Wie sehr übrigens, um auf das Breviarium Grimani zurückzukommen, die Ansichten eines Destrée und Weales einander noch gegenüberstehen, beweist schon der Umstand, daß die Gestalt des hl. Christoph im Breviarium, welche nach Destrées Nachweis[6]) in gleicher Gestalt im Kassler Gebetbuch vorkommt und dort HB bezeichnet ist, also von Horebout stammen soll, von Weales neben anderen als Komposition G. Davids hervorgehoben wird[7]).

* * *

Zum Schluß sei es gestattet, noch einmal auf den Münchner Kodex lat. 23637 zurückzukommen, der, wie wir sahen, ja ebenfalls mit dem Breviarium Grimani in Beziehung steht. Ein Miniaturbild des ersteren[8]) stellt oben die Maria immaculata auf einer Mondsichel über Wolken schwebend dar, umgeben von vier Engeln, während unten drei Propheten und zwei Sibyllen symmetrisch gruppiert sind und

(1) Vergl. Wurzbach, a. a. O., I, S. 175.
(2) Nach Friedländer, a. a. O., Text zu S. 53 und Wurzbach vom Antwerpner Coffermans, der vielfach ältere Meister nachahmte und noch 1575 erwähnt wird.
(3) Phot. Alinari, P. II, n. 7119.
(4) Abgebildet bei Friedländer, a. a. O., Tafel 53.
(5) Wie Friedländer a. a. O. annimmt.
(6) Revue de l'art chrétien 1894, p. 11.
(7) Wurzbach, I., S. 384.
(8) Phot. Teufel, Nr. 1535.

Digitized by Google

Spruchbänder halten, auf denen ihre Weissagungen von Maria als Gottgebärerin stehen (Abb. 8). Diese in niederländische Trachten gekleideten Halbfiguren sind sehr lebendig aufgefaßt, zumal die Männer zeigen eine herbe, zum Teil bis zur Häßlichkeit gesteigerte Realistik ihrer Typen, welche an niederländische Matrosen oder Handwerker erinnern, während die beiden Frauen rundliche, echt flämische Gesichtsformen aufweisen.

Fast genau dieselbe Komposition finden wir auf einem Gemälde des „Deipara Virgo" im Museum von Antwerpen wieder, das dort dem Mostaert zugeschrieben wird[1]), nach Friedländer aber einem Meister „A B" zuzuweisen wäre, der unter dem Einfluß des Gerhard David stand (Abb. 9)[2]). — Wir sehen hier in den Propheten und Sibyllen dieselben Figuren, dieselben Wendungen, Bewegungen und Handhaltungen, ja vorwiegend sogar dieselben Trachten wie auf dem erwähnten Miniaturbild. Auch die Haltung der Madonna und die Lage des Kindes in ihren beiden Händen ist dieselbe wie auf der Miniatur; nur ist die Madonna herabgerückt, ihre Mondsichel weggelassen. Auch die sie umschwebenden Engel zeigen auf dem Bilde des „Meisters A B" genau dieselben Bewegungen und Wendungen, wie auf der Miniatur. Dabei ist aber der Stil des Gemäldes unverkennbar jünger als der der Miniatur; die Gesichtsformen desselben sind glatter, veredelter, weniger herb und derb als auf der Miniatur; in ihnen, wie in den länglich-eleganten Händen, macht sich schon italienischer Einfluß bemerklich.

Hieran schließt sich die weitere Wahrnehmung an, daß auch ein dem „Brügger Meister vom Saint Sang" zugeschriebenes Gemälde in der Jakobskirche zu Brügge nicht nur wieder denselben Gegenstand darstellt, sondern auch mit beiden vorgenannten Bildern, der Münchener Miniatur und dem Gemälde des Meisters „A B" in Antwerpen, in Beziehung steht, wenn ersteres auch von diesen in der Komposition mehrfach abweicht[3]). Trotzdem steht es beiden im Kompositionsschema der Hauptfiguren, sowie selbst in einigen Gesichtssypen sehr nahe (Abb. 10).

Seine Abweichungen in der Komposition von den anderen beiden Darstellungen bestehen hauptsächlich im folgenden:

Die oben schwebende Madonna auf ersterem Bilde ruht weder auf einer Mondsichel mit Wolken, wie auf der Münchener Miniatur, noch bloß auf Wolken, wie bei dem Meister „A. B.", sondern sie sprießt aus einem Blattkelche empor, der von zwei Zweigen ausgeht, welchen die zur Seite Marias etwas tiefer stehenden Halbfiguren Joachims und Annas halten. Diese fehlen auf beiden anderen Bildern. Auch schweben auf dem Gemälde des Brügger Altares auf jeder Seite Marias je drei Engel mit Leidenswerkzeugen, während auf den beiden anderen Bildern nur je zwei Engel, ohne Leidenswerkzeuge, Maria umgeben. — Auf dem Brügger Bilde ist Marias Kopf aufrecht und ganz in Vorderansicht, auf den anderen beiden seitswärts geneigt; das Kind greift auf ersterem mit der Linken nach Marias Hals,

(1) Katalog 1894, Nr. 262. — Auch Waagen, Handbuch der Geschichte der niederländischen und deutschen Malerei; Stuttgart 1862, I., S. 143, schrieb dieses Bild dem Mostaert zu, der für ihn ein Sammelname der Werke verschiedener Meister war.

(2) Vergl. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung von 1902, im Repertorium für Kunstwissenschaft 1903, p. 147. — Nach Friedländer stammt die Virgo Deipara in Antwerpen von dem Meister eines Altars in Madrid, der die Signatur A. B. zeigt.

(3) Vergl. die Abbildung im vorgenannten Werk Friedländers, Tafel 61, wonach beifolgende Abb. 16 hergestellt ist. Friedländer bezeichnet den Gegenstand: „Die Deipara virgo mit Propheten und Sibyllen". Derselbe bildet den Mittelteil eines Flügelaltars in der genannten Kirche. Der sogenannte Meister du S. Sang war nach Friedländer abhängig von Quentin Massys.

Digitized by Google

auf den beiden anderen Bildern liegt sein linker Arm längs seines Leibes. — In der unteren Reihe der Propheten und Sibyllen weichen die vier äußeren Figuren der Brügger Tafel in Stellung und Tracht wesentlich von den entsprechenden Figuren der beiden anderen Bilder ab, wogegen die Mittelfigur des Brügger Bildes in Stellung, Handhaltung und auch im Gesichtstypus eine solche Verwandtschaft mit der entsprechenden Prophetengestalt auf beiden anderen Bildern zeigt, daß ein Zusammenhang aller drei Darstellungen hier besonders unverkennbar hervortritt. Aber auch der Prophet rechts von der Mittelfigur auf dem Brügger Bild mit den hageren, bartlosen, faltigen Gesichtszügen, mit der langen, gebogenen Nase, dem herben schmallippigen Mund und den strickartigen Halssehnen kehrt auf dem dem Meister AB zugeschriebenen Bilde wieder.

Wenn wir, dem Stil nach zu schließen, das Münchener Miniaturbild als das früheste, das Brügger Bild als das der Zeit nach nächste und das dem Meister AB zugeschriebene Antwerpener Bild als das jüngste ansehen müssen, so muß demnach der Meister des Saint Sang von Brügge das Münchener Miniaturbild oder ein diesem vielleicht zugrunde liegendes Tafelbild gekannt haben, während der Meister des Antwerpener Bildes in der Komposition sich hauptsächlich an den Münchener Typus, in den Köpfen der mittleren und rechts von ihm befindlichen Propheten dagegen an den Meister des Saint Sang anschloß.

Im vorstehenden hat Schreiber dieses auf eine Anzahl von Entlehnungen und Anlehnungen hingewiesen, die zwischen niederländischen Miniaturhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts und noch vorhandenen oder als Vorbilder vorauszusetzenden nicht mehr vorhandenen Tafelbildern derselben Zeit bestehen.

Wenn er auch hierbei, des Zusammenhanges wegen, einige schon bekannte Fälle nochmals erörterte, so hofft er doch auch einiges neue Material dieser Art vorgebracht zu haben. Da er dasselbe nicht durch eine systematische Suche, noch auch durch eine Vergleichung der einschlägigen Originalwerke, vielmehr durch rein zufällig gemachte Wahrnehmungen auf Grund mechanischer farbloser Reproduktionen aufgefunden hat, so mußten natürlich auch alle farbentechnischen, etwa bloß auf ältere oder neuere Erinnerungen gestützte Vergleichsmomente wegfallen und auch von vornherein auf den Versuch einer Lösung der schwierigen Fragen nach den verschiedenen Urhebern, Richtungen, gegenseitigen Beziehungen der einschlägigen Miniaturen und Tafelbilder verzichtet werden. Schreiber dieses bescheidet sich mit dem Wunsche, zu dieser, heute noch ihrer völligen Aufklärung harrenden, schwierigen und umfangreichen Aufgabe durch die vorgeführten Tatsachen wenigstens einige Bausteine geliefert zu haben.

Digitized by Google

DIE VERHERRLICHUNG DER EUCHARISTIE IN DER BLÜTEZEIT DER SPANISCHEN KUNST

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von WALTER ROTHES

Die hehrste künstlerische Verherrlichung des mystischen Geheimnisses der Transsubstantiationslehre, des im Altarssakramente gegenwärtigen Gottes und Heilands ist zweifellos Raffaels unsterbliche „Disputa del Sacramento" in einer der Stanzen des Vatikans. Und des gleichen Meisters „Messe von Bolsena", ebenda, huldigt, unleugbar, den Inhalt derselben Lehre preisend, der gleichen Tendenz. Übrigens steht die von Raffael beliebte Art der Allegorie in der Idee keineswegs allein da. Zwei ähnliche z. B. entdeckte ich in Montalcino bei Siena. Die eine in „San Lorenzo" zeigt die Monstranz mit der geweihten Hostie auf einem Altar, umgeben von den vier Kirchenlehrern; oben thront die Dreieinigkeit mit der Weltkugel. Eine Inschrift besagt: „Ventura Salimbeni, pictor Senensis, fecit anno Jubilaei, 1600". Eine zweite „Disputa" in Corpus Domini, ebenda, hält sich an Raffaels Vorbild und mag aus der Riccio-Schule herrühren.

Mit dem eucharistischen Geheimnis, der sakramentalen Verwandlungslehre, haben sich schließlich im Laufe der Jahrhunderte auch eine große Anzahl deutscher gemalter und graphischer Darstellungen beschäftigt. Erinnert sei an die häufigen Wiedergaben der sog. „Messe des heiligen Papstes Gregor", an jene mit „Christus in der Kelter" und der „Hostienmühle". Diese Stücke seien hier zur Parallele nur berührt.

Ausführlicheres Eingehen erheischen aber an dieser Stelle die Abendmahlsallegorien eines Peter Paul Rubens im Pradomuseum zu Madrid. Rubens ist zwar Vlame und nicht Spanier, diese Allegorien jedoch sind von Spaniern bestellt und für spanische Kirchen angefertigt worden; sonst finden wir in dem nach vielen Hunderten zählenden Opus des Künstlers das Thema meines Wissens nicht wieder berührt. Kein Wunder, andere Themen lagen dem sinnesfrohen, temperamentvollen Künstler besser als frostige, gekünstelte Allegorien. Des Meisters vier eucharistische Gemälde im Prado sind bewußt im spanischen Geiste gehalten, sind völlig empfunden im Sinne des Spaniers Ignatius von Loyola, des großen Propheten der Gegenreformation. Die Bilder atmen Krieg und Sieg! sie wollen den Triumph der katholischen Abendmahlslehre geben über den Götzendienst, über die Ketzerei, über Unwissenheit und Verblendung. Daß Rubens, der Freund und Günstling der Jesuiten, mit diesen Bildern in tendenziöser Weise die religiösen Neuerer treffen will, welche die Transsubstantiationslehre verwarfen, ist klar ersichtlich.

Im ersten Gemälde ergreift Schrecken die Vertreter des heidnischen Götzendienstes, markige Männer, die den Opferstier halten, Priester, Priesterin und Gehilfen vor jener lichtvollen Gestalt, die in den Lüften plötzlich erschienen ist und in der Rechten das Ziborium hält, worüber die geweihte Hostie schwebt. — Am oberen Rande des zweiten Bildes ist ein Band mit der Inschrift befestigt: „Hoc est corpus meum". Darunter schwebt, mit der Rechten hierauf hinweisend, die allegorische Gestalt der „Wahrheit", im Fluge beschützt von einem bärtigen, beflügelten und mit einer Sichel bewaffneten Manne. Rechts knien Bekenner der Wahrheit, links fliehen und fallen durcheinander Irrlehrer und Bezweifler des eucharistischen Geheimnisses. — Die dritte Allegorie zeigt den Genius der eucharistischen Wahrheit im Galawagen. Priesterlich ist sein Gewand. In beiden Hän-

Digitized by Google

den hält er die Monstranz mit der geweihten Hostie. Ein Engel krönt mit der Tiara sein Haupt. Engel und himmlische Genien führen und reiten die prächtig geschirrten, kühnen Schimmel, die das köstliche Gespann ziehen, umschwirren die glänzende Karosse, Musik spielend oder kirchliche Symbole in den Händen tragend. Über die Unwissenheit rollen die Räder des Wagens hinweg. Der mit verbundenen Augen umhertaumelnden „Verblendung" harrt gerade vom Schwert der Vergeltung der Todesstreich. — In einem vierten Gemälde des Rubens sind die bedeutendsten kirchlichen Verteidiger der katholischen Abendmahlslehre zu einer frei komponierten Gruppe vereint.

Der Sakramentskultus blühte in Spanien wie vielleicht nirgends sonst. Noch heutzutage gehen die dem Sanctissimum gewidmeten Gründonnerstags- und Fronleichnamsfeierlichkeiten hier mit einer unerhörten Pracht vor sich. Nationale Eigenheiten haben sich zur Sakramentsverehrung ausgebildet, die man in keinem anderen Land wiedertrifft. Erinnert sei an den „Baile de los Seises" während der Fronleichnamszeit in der Kathedrale zu Sevilla, wenn sechzehn etwa zwölfjährige Knaben in schmucker, altspanischer Pagentracht vor dem im „Monumento" aufgestellten „Sanctissimum" einen Menuett-Tanz, einen Reigen, aufführen zum Andenken an den Tanz der Juden vor der Bundeslade im alten Testamente. Nur in den Ländern spanischer Zunge sind in der Nacht vom Gründonnerstag auf Karfreitag die gewaltigen sogenannten „Monumentos" in allen Kirchen aufgebaut und illuminiert. Das Monumento, aus Holz, enthält in sich die sogenannte „Custodia", das Sakramentshäuschen, aus Edelmetall, und diese hinwiederum die noch kostbarere Monstranz, welche die geweihte Hostie birgt. Wahre Wunderwerke der Goldschmiedekunst von solchen zur Verherrlichung der Eucharistie bestimmten Custodien verwahren die Sakristeien und Schatzkammern spanischer Kathedralen und Kirchen. Die berühmteste Custodia, Sakramentshäuschen mit Monstranz, besitzt die Kathedrale zu Toledo; sie besteht ganz aus Gold und Silber, ist mit 260 Heiligenstatuetten solchen Metalls geziert und wiegt 172 kg. Das köstliche Stück ist von einem Goldschmied deutscher Herkunft, Enrique de Arphe, auf Bestellung des geistvollen Kardinalkanzlers Jimenes, 1524, verfertigt worden. Für die Herstellung der Monstranz hatte Christoph Columbus dem Kardinal das erste Gold geschenkt, das er von seiner Entdeckungsreise nach Amerika mitbrachte.

Wie sehr in Spanien der Sakramentskultus die Kunst beeinflußte, davon legt an erster Stelle die Literatur Zeugnis ab. Genannt sei nur Spaniens größter Dramatiker Don Pedro Calderón de la Barca (1600—1681). Den Gipfel der Kunst Calderons bilden die 73 Autos sacramentales, diese geistlichen Spiele, die im Zusammenhang mit der Fronleichnamsfeier entstanden sind und als deren spiritueller Mittelpunkt die Eucharistie gelten muß. Der Typus ist von Lope de Vega herübergenommen, aber wie hat Calderon ihn vertieft und durchgebildet! Der genialen Kraft des Dichters ist es hier gelungen das Übersinnliche und Unfaßbare mit leuchtender Klarheit zu verkörpern, dem allegorischen Personal individuelles Leben zu verleihen und auf überirdischem Boden eine spannende, echt dramatische Handlung zu schaffen. Es dürfte von Interesse sein, bei dieser Gelegenheit den Unterschied zwischen Calderon und dem größten italienischen „Dichter-Theologen" Dante zu konstatieren. In des Italieners „Divina Commedia", die nicht nur Weltgeschichte, sondern auch Philosophie und Theologie in ihren Bereich zieht, wird das Geheimnis der Eucharistie völlig übergangen, obwohl erst ein Jahr vor Dantes Geburt (1264) Papst Urban IV. zur größeren Verherrlichung der Eucharistie das Fronleichnamsfest für die gesamte Kirche vorschrieb. In Calderons „Autos" da-

Digitized by Google

gegen, in welchen wir kaum weniger Theologie beisammen finden, bildet das Altarssakrament den erhabenen Mittelpunkt.

Wie die Dichtkunst, so verherrlichte auch die bildende Kunst Spaniens die Eucharistie. Von den vielen gemalten und gemeißelten Wiedergaben des letzten Abendmahls, das Jesus mit seinen Jüngern hielt, sei nur auf die imposante plastische Freigruppe von Francisco Zarcillo (1707—1781) in der Ermita de Jesus in Murcia hingewiesen, von auf die Eucharistie hinweisenden, wunderbaren Speisungen auf Murillos weltberühmte „Speisung der Fünftausend" mit wenigen Broten und Fischen in der Hospitalkirche der Caridad zu Sevilla.

Hinweisen möchte ich insbesondere diesmal auf ein spanisches Psalmenbuch, das dem Preise des Altarssakraments gewidmet ist, eine „Psalmodia Eucharistica", die unlängst von mir entdeckt wurde. Das wertvolle Hymnenbuch stammt aus dem ersten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts und ist mit auf das Abendmahlsgeheimnis bezüglichen Abbildungen geschmückt. Als hauptsächlichste Reproduktionen haben, im größeren Formate, drei Kupferstiche zu gelten, die hier veröffentlich sein mögen. Eines der Blätter trägt die Unterschrift: M. Prieto invenit. J. de Courbes sculpsit. Desselben Ursprungs sind die beiden anderen. Prieto war ein spanischer Kleriker, der weiteren Kreisen der Nachwelt ziemlich unbekannt geblieben ist, Jean de Courbes dagegen ein nicht unbedeutender französischer Kupferstecher von Ruf. Wie man bei Raffaels Stanzen im Vatikan einen philosophisch geschulten Theologen als gelehrten Hintermann, der die Ideen gab, vermuten darf, so stand hier hinter de Courbes (geb. 1592) Prieto. Während aber dort das Künstlerisch-Herorragende das Geistig-Bedeutende noch überwiegt, bedeutet hier der geistige Gehalt fast alles, die künstlerische Ausführung fast nichts. Dafürt verdient de Courbes keinen Tadel, denn das liegt in dem Wesen dieser scholastisch-theologischen Allegorien. Prieto war ein sehr feiner und gelehrter Kopf, außerordentlich belesen und bewandert in der gesamten Bibel, in den Schriften der Kirchenlehrer und der kirchlichen Hymnologie. Das beweisen vor allem in unseren Allegorien die überaus zahlreichen Inschriften auf Spruchbändern, die hervorragend geistvoll und passend gewählt, sozusagen aus dem Gesamtinhalt theologischen Schrifttums zusammengetragen sind.

Gehen wir wenigstens andeutungsweise ins Detail.

Das erste Blatt stellt eine Variation des schon erwähnten Themas: „Christus in der Kelter" dar (Abb. 1). Der Heiland steht in einem Faß voller Trauben. Das Kreuzesholz, woran er litt, als Kelterbalken gleichsam, drückt und preßt den Herrn, so daß sein aus den fünf Wunden quillendes Blut in den Traubensaft sich mischt. Rechts steht der allmächtige Vater mit den Werkzeugen, womit er die Spundlöcher geöffnet hat. Vor diesen knieen zwei Priester in Meßgewändern und lassen das heilige Blut in ihre Kelche fließen. Hinter dem linken harrt eine Schar weiterer Priester. Ganz im Hintergrunde sind wir Zeuge des blutigen Opfers auf Golgatha, dessen unblutige Erneuerung im Meßopfer vorne symbolisiert wird. Und nun beachte man den Spruchschatz auf den Schriftbändern, gleichsam Apologien des Dargestellten! Vom Heiland geht in der Vulgata-Übertragung der 8. Vers des 14. Kapitels bei dem Propheten Osee aus: „Sein Andenken wird wie der Wein Libanons sein." Unterschrift des Bildes ist der 21. Vers des 50. Psalms: „Dann wirst du annehmen das Opfer der Gerechtigkeit, Gaben und Brandopfer". Nur den Priestern ist die Konsekration sowie der Genuß des heiligen Blutes vorbehalten. Eine über die Köpfe der knienden Priester sich hinziehende Inschrift lautet nämlich: „Cuius officium commiti voluit solis presbyteris" (S. Th. in seq. miss.). Gott

Digitized by Google

Vater und ebenso den heiligen Geist, der über Christus schwebt, begleiten charakteristische Sprüche. Und auf Golgatha gehen vom Gekreuzigten zum Vater die Worte empor: „In deine Hände empfehle ich meinen Geist"; und vom Ewigen schwebt zum sterbenden Sohne die Versicherung hinunter, daß er dieses Opfers in Ewigkeit gedenken werde (Tren. 3).

Noch bibelkundiger und geistvoller im Interpretieren erweist sich Prieto auf dem zweiten Blatt, welches das Gleichnis vom großen Gastmahl mit dem letzten Abendmahle Jesu in Parallele setzt (Abb. 2). Hier scheint der Spruchbänder und feinsinnig gewählten Inschriften kein Ende. Nur wenige seien herausgegriffen; die übrigen entziffere selbst, wer sich noch eingehender an diesem scholastisch-allegorischen Spiel erfreuen will. Das Haupt des Heilands umflattert ein Band mit den Worten, die dem 9. Vers des 74. Psalms entnommen sind, welcher lautet: „Ein Kelch ist in des Herrn Hand voll starken und gemischten Weins und er neiget ihn dahin und dorthin, und seine Hefe ist noch darin, und es trinken daraus alle Sünder der Erde". Wir sehen auf dem Bilde, wie Jesus seinen Kelch neigt, und wie Petrus und Judas in ihren Bechern den ausströmenden geweihten Wein auffangen. Beiden Aposteln werden zugleich Worte aus dem 74. Psalm eingegossen. Nach Judas hin fließen die Worte: „Diesem gereicht er (der Trank) zum Verderben". Auf Petri Kelch stehen die Worte: „Diesem gereicht er zum Heile". Dieses Beispiel möge insbesondere Prietos geistvolle Art beleuchten. Vom Becher des Judas gehen auch Pauli Worte an die Korinther aus: „Wer unwürdig ißt und trinkt, der ißt und trinkt sich das Gericht!" Von jedem der zwölf Apostel geht ein Spruchband mit Inschrift aus. Ich hebe nur noch das geistvolle Zitat hervor, das dem Lieblingsjünger Johannes aus dem 5. Vers des 22. Psalmes beigegeben ist: „Du hast einen Tisch vor meinem Angesichte bereitet wider die, welche mich quälen!"

In besonderer Weise ungewöhnlich und persönlich komponiert mutet die dritte Allegorie an, die eine ganze Anzahl symbolische Hinweise auf die Eucharistie enthält (Abb. 3). Den Ort der Handlungen gibt eine sich in weite Fernen erstreckende, hügelige Landschaft ab. Im Mittelraum spendet ein Priester, vor einem Altartisch sechs Männern, wie es scheint Edelleuten, die Kommunion. Sollten sie Ignatius von Loyola und sechs seiner Gefährten sein? Von dem Munde des Priesters gehen die Worte des Heilands bei Johannes aus: „Wer dieses Brot genießt, lebet in Ewigkeit"; von jenem des Empfängers der Hostie Worte des 20. Verses aus dem 16. Kapitel des Buches der Weisheit: „Du nährtest dein Volk mit Engelsspeise und gabst ihm Brot vom Himmel, das alle Süßigkeit in sich enthielt". Bei dem Knienden, rechts vom Priester, lesen wir den Vers eines bekannten sakramentalen Hymnus: „Vere panis filiorum, nun mittendus canibus" (wahres Brot der Kinder Gottes, Hundespeise keineswegs). Oben, auf dem höchsten Gipfel, links, steht ein Tempel, „domus domini", die Kirche symbolisierend, die Spenderin der Sakramente, welche die Wege der Gnade weist, die, fruchtbar, mit dem Lande verglichen werden, wo Milch und Honig fließen („in terram fluentem lacte et melle". Exod. 33). Man sieht, unterhalb, ferner die Israeliten das Wasser trinken, das Moses aus dem Felsen schlägt. Hierdurch soll der beigegebene 4. Vers des 10. Kapitels aus dem 1. Briefe Pauli an die Korinther illustriert werden: „Und sie tranken alle denselben geistigen Trank, nämlich aus dem geistigen Felsen, der ihnen folgte, und der Felsen war Christus". Unten, im Vordergrunde schreitet der Heiland einher, „ein Sämann, der seinen Samen säet; der Samen aber ist das Wort Gottes" (Luk. 5). „Dem Wandelnden aber sind Fußschlingen gelegt" (141. Psalm). Und so muß der Heiland auf seinem Pfade den Schrecken der unwürdigen Kommunion begegnen. Ober-

Digitized by Google

halb dreier Trichter, aus Höllenflammen gebildet, steht in langem, schwerem, röhrenförmigem, wieder von Höllenflammen durchrissenem Gewand, starr, wie leblos, eine bärtige Gestalt. Auf ihren Schultern hockt ein grinsender Teufel. Zahlreich sind die Inschriften, die auf den unwürdigen Genuß der Eucharistie und seine verdammenden Folgen hinweisen. Den Unglücklichen „umgibt die Bosheit seiner Nachsteller" (Ps. 48, V. 6), ihn „zertreten seine Feinde den ganzen Tag, denn viele streiten wider ihn!" (Ps. 55), „und wer auf diesen Stein (Christus, durch unwürdige Kommunion) fällt, der wird zerschmettert werden, und auf wen er fällt, den wird er zermalmen" (Matth. 21. K., 49. V.); denn „Christo Jesu selbst ist der Eckstein" (Paulus an die Epheser, 2. K., 20 V.) — Der gewollt lehrhafte, dogmatische Charakter der Allegorien tritt bei diesem letzten Blatt besonders stark hervor.

Ein monumentales Ölgemälde, das eine wunderbare Hostie verherrlicht und sich in der Sakristei der Kirche des Eskorial bei Madrid befindet, sei zuletzt noch angeführt (Abb. 4). Claudio Coello malte dasselbe im Jahre 1690 im Anschluß an eine Begebenheit, die sich 1525 zu Gorkum in Holland zugetragen haben soll: Protestantische Soldaten — so berichtet die spanische Tradition — traten dort eine geweihte Hostie mit Füßen, worauf diese zu bluten anfing. Der deutsche Kaiser Rudolf II. schenkte diese wunderbare Hostie dann dem König Philipp von Spanien. Karl II. ließ später für dieselbe in der Sakristei der Eskorialkirche eigens einen prächtigen Altar bauen, in dessen Tabernakel die wunderbare Hostie heute noch zur Verehrung aufbewahrt wird. Hauptschmuck des Altars ist das Gemälde von Coello aus dem Jahre 1690. Dargestellt ist die feierliche Überführung der Wunderhostie in diese Sakrisei unter Anteilnahme des Königs Karl und seines Hofstaats. Vor uns sehen wir ein großzügig angelegtes Zeremonienbild im Sinne spanischen, kirchlich-höfischen Gepränges. Ein wohlgelungenes Spiegelbild der Sakristei, in welcher er sich befindet, so leuchtet dem Beschauer das glänzende Bild über dem Altar mit der Wunderhostie entgegen. Täuschend gut wirkt die Längsperspektive, mächtig das Tonnengewölbe. Großen Eindruck übt die feierliche Versammlung auf uns aus, die historische Personen und Feierlichkeiten der Vergangenheit uns vor die Augen zaubert. Warmes, reiches Kolorit erhöht die festliche Pracht. Daß Coello auch in der Zeit, in welcher italienische Einflüsse in der spanischen Kunst vorherrschten, ein bewußter Vertreter des niederländischen Realismus blieb, beweist die Modellierung und charakteristische Durchbildung der Typen im einzelnen. Historische Porträtfiguren sind die des auf kostbarem Knieschemel niedergeknieten Königs Karl, der beiden ihm zunächst knienden Granden, der Herzöge von Medinaceli und von Pastrana sowie des die Monstranz mit der Wunderhostie tragenden Augustinerpriors. In der Gestalt ganz unten links in der Ecke hat sich der Maler selbst verewigt.

Vortrefflich hat Coello in diesem bedeutsamsten Werke seiner gesamten Kunsttätigkeit die mystisch-erhabene Stimmung getroffen. Das Licht zahlreicher Kerzen flimmert. Die Mönche singen weihevolle Hymnen. Der sakramentale Segen wird mit der Wunderhostie erteilt. Der König und sein glänzendes Gefolge knien in tiefster Andacht versunken. „Der Glaube lebt." Dem in der geweihten Hostie mißhandelten Gott wird feierliche Sühnung zu teil — „Erlösung dem Erlöser". „Des höchsten Heiles Wunder" hat in des Coello Bild gebührende Verherrlichung erfahren.

Digitized by Google

MISZELLEN

KRITISCHE BEMERKUNGEN ZU WERKEN DER HOLLÄNDISCHEN SCHULE IM LEIPZIGER MUSEUM

Es seien an dieser Stelle kurz die Beobachtungen mitgeteilt, die ich bei einer Durchsicht der holländischen Werke für die Neuauflage des Kataloges des Leipziger Museums machte, und die in dem kurzgefaßten Gemäldeverzeichnis nur zum Teil berücksichtigt werden können. Katalogsnummern und bisherige Benennung der Bilder sind meinen Bemerkungen vorangestellt:

Nr. 860. Art des Willem van Aelst, Stilleben: Tauben, Hühner und Trauben. Hat mit van Aelst nichts zu tun, sondern stammt von einem Künstler, der mehr wie van Aelst von dem italienischen Kolorit beeinflußt ist. Hierfür käme am ehesten der Taubenmaler Jacomo Victor in Betracht, bei dem gewöhnlich, wie auf unserem Bilde, ein Mangel an Kompositionsprinzipien auffällt. Auch der braungraue Ton und die Malweise, die für van Aelst viel zu breit ist, entsprechen dem Stil des Jacomo Victor. Nr. 302. Cl. Berchem, Gebirgslandschaft. Ist eine typische Imitation aus der Zeit um 1800. Die pastosen rosa Wolken finden wir ähnlich auf den Cuypnachahmungen der van Strijs. Nr. 303. Cl. Berchem, Landschaft mit Herden. Unbedeutende Arbeit eines späteren Jahrhunderts. Nr, 587. C. G. Decker, Hütte am Waldesrand. Das Bild stammt von derselben Hand wie das Bild Nr. 805 und ist wie dieses dem Salomon Rombouts zuzuweisen. Es gibt sogar auch dieselbe Örtlichkeit wie Nr. 805 wieder. Die Hütte mit dem Backsteinbau dahinter ist auf beiden Stücken von derselben Stelle aus gesehen, und es fällt leicht, die Ähnlichkeit bis in Einzelheiten zu verfolgen. Besonders verwandt ist die Behandlung der Figuren, der Bäume und der Holzplanken auf beiden Stücken. Nr. 587 ist nur etwas toniger, daher früher anzusetzen. Der Stil beider Bilder erinnert sehr an G. van Hees. Mit Unrecht zitiert der Katalog von 1903 unter Nr. 587 die „Kleinen Galeriestudien" Frimmels (II, S. 171). Frimmel spricht an dieser Stelle doch sicher von dem echten, voll bezeichneten Bild Deckers, Nr. 596 des Katalogs. Nr. 576. C. Dusart d. J., Interieur. Die Jahreszahl ist weder 1691 noch 1697 zu lesen, sondern 1689 uud steht (mit dem Namen) nicht auf einem Fenstergesims, sondern am Kamin. Nr. 790. Egbert van Heemskerk, Lustige Zechgesellschaft. Ist eine Kopie nach dem „Gelage" des Jan Lijs in Cassel, und zwar im umgekehrten Sinne und mit einigen kleinen Abänderungen. Die Tatsache, daß es eine Kopie — sicher nach einem Stich jenes Gemäldes — ist, schließt aber die Autorschaft des E. van Heemskerk keineswegs aus. Nr. 554. Jan J. Horemans d. Ä., Die Kegelspieler. Es sei an dieser Stelle nur auf das gleich große und genau so signierte Pendant des Bildes, ebenfalls „Kegelspieler", aufmerksam gemacht, das am 12. November 1912 auf der Versteigerung bei Lepke in Berlin unter Nr. 112 verkauft wurde. Nr. 559. Art des Thom. de Keijser, Familienbildnis. Ist eine getreue alte Kopie nach einem sehr schönen, 1642 gemalten Werk des J. van Loo, das am 27. November 1906 bei Fred. Muller in Amsterdam versteigert wurde und im Auktionskatalog gut reproduziert ist. Nr. 636. Art des Cl. Molenaer, Holländische Landschaft. Ist ein guter, späterer Frans de Hulst. Bei einer auf meine Veranlassung vorgenommenen Untersuchung fand sich auch deutlich die Signatur F. D. HVLST, genau wie auf den Stücken des Rotterdamer Museums. Ein unserem Bild koloristisch verwandtes Werkchen des F. d. Hulst hängt im Museum von Tours. Nr. 655. A. van Ostade. Das Bild ist nicht 1657 sondern 1637 datiert. Das auf grau gestimmte Kolorit und der einfache, nicht sehr in die Tiefe entwickelte Raum würden nur dem Stil der dreißiger und nicht dem der fünfziger Jahre entsprechen. Nr. 344. Art des A. van Ostade, Drei Kartenspieler. Das Bild ist identisch mit dem von Hofstede de Groot in seinem „Kritischen Verzeichnis" unter Nr. 843 beschriebenen Werk, das sich in den Sammlungen W. Baillie, Graf Dubarri und J. B. P. Le Brun in Paris befand und von Greenwood gestochen wurde. Zu der Identifikation berechtigen uns neben der Beschreibung der Komposition die übereinstimmenden Maße und die auffallende Tatsache, daß jenes Bild ebenso wie unseres, eine auf Holz gezogene Leinwand aufwies. Allerdings liegt noch die Möglichkeit vor, daß sich die Materialangabe, die Hofstede de Groot von Smith (Nr. 52) übernommen hat, auf das „entsprechende Bild" der Sammlung Ridley Colbourne bezieht, mit dem alsdann unser Stück identisch wäre. Trotz des guten Pedigrees wird der Wert des Leipziger Bildes nicht gehoben. Statt „Art des Ostades" wäre es mit „Kopie nach A. Ostade" zu bezeichnen. Nr. 347. Rembrandt, Selbstbildnis. Für das Bild, das in letzter Zeit — so von Valentiner[1])

Digitized by Google

— „um das Jahr 1650" datiert wird, möchte ich doch das früher von Bode vorgeschlagene Jahr 1654 in Anspruch nehmen. Erst in dieser Zeit tritt das Rot neben dem Schwarz so kräftig als Lokalfarbe auf. Ferner entspricht die Art, wie der Kopf vor den hellen Hintergrund gesetzt ist, mehr der Mitte als dem Anfang der fünfziger Jahre. Nr. 349. Art des Sal. van Ruijsdael, Waldlandschaft. Ist ein sicheres Werk des Jakob van Ruijsdael Salomonsz, worauf schon früher Bredius gewiesen hat. Ein ganz ähnliches Bild dieses Meisters befand sich auf der Versteigerung Oldenbarnevelt in Amsterdam 1902 (Nr. 166). Nr. 806. Sal. van Ruysdael, Waldlandschaft. Das Bild kann nicht, wie der Katalog angibt, 1651 datiert sein, sondern muß m. E. ungefähr zwanzig Jahre früher entstanden sein. Der warme Ton, das blasse Grün der Bäume, die etwas pastose Behandlung entsprechen dem Jugendstil S. Ruysdaels, der nach 1650 viel zeichnerischer arbeitet und im Kolorit kühler wird. Eine genauere Untersuchung der Zahl wird lehren, daß die Jahreszahl 1631 statt 1651 zu lesen ist und damit wäre der Widerspruch zwischen Stil und Datierung gehoben. Nr. 556. Jan Steen, Ausgelassene Gesellschaft. Wenn auch alt, so doch kein Original, sondern eine Kopie des Gemäldes der Slg. Semeonoff in St. Petersburg. Nr. 642. D. Teniers d. J., Affenbarbierstube. Nicht von D. T., sondern von einem wohl holländischen Nachahmer in der Art des frühen C. Saftleven. Nr. 358. A. van de Velde, Halt am Wirtshaus. Das Bild ist voll bezeichnet links unten. Nr. 561. Art des Esaias van de Velde, Bauernhof. Das Bild steht ganz nahe der voll bezeichneten frühen Landschaft des G. Bleker, die sich in der Sammlung Petit befand und mit dieser am 19. Juni 1913 in Amsterdam versteigert wurde. Bereits Ampzing rühmt in seiner Beschreibung von Haarlem 1628 (p. 372) den G. Bleker als guten Landschaftsmaler. Es ist daher zu verwundern, daß wir bisher fast nur die späteren, ganz anders gearteten Historienbilder und höchst selten eine Landschaft nachweisen konnten. Der deutliche Signaturrest G. Bl.... auf unserm Bild bekräftigt meine Zuschreibung. Nr. 557. Adr. Verdoel, Die Operation. Eine mehr oder weniger genaue Wiederholung befindet sich im Boymans-Museum zu Rotterdam, wo sie als „Schule des Frans Hals" katalogisiert ist. Nr. 656. S. de Vlieger, Bewegte See. Ist wohl eher ein schöner J. Porcellis (vgl. das Bild mit den Stücken in Frankfurt und Rotterdam). Nr. 625. Jan Bapt. Weenix, Italienischer Hafen. Scheint mir bestimmt von der Hand des Th. Wijck, dessen Stil besonders die Zeichnung der Figuren und das Kolorit entsprechen. Der Orientale mit dem gelben Untergewand und dem roten Mantel ist typisch für Wyck. Ferner vergleiche man den schwarzen Koffer mit den rötlichen Streifen vorn rechts mit entsprechenden Gegenständen auf Wijcks Interieurs. Nr. 644. Pieter Wouwerman, Bauernturnier. Die breiten weißen Sprünge, ferner die Kostüme weisen auf eine spätere Entstehung, so daß wir es eher mit einer Imitation nach Pieters älterem Bruder Philips zu tun haben. Nr. 571. Holländischer Meister um 1640, Holländische Landschaft. Die stark an P. Molijn erinnernde Komposition und Einzelheiten, wie die Baumgruppe des Mittelgrunds links, die Farbigkeit der Figuren, die im Gegensatz zum grünlich braunen Ton der Landschaft steht, ferner die Art, wie sich die Figuren dunkel von dem helleren Erdboden abheben, all dies spricht für die Autorschaft des seltenen J. Mancadan, von dem ich ein ganz ähnliches, sicheres Bild auf der Versteigerung in Brüssel am 12. Juni 1912 (Nr. 136) sah, wo es als Pieter Molijn katalogisiert war.

Es ist natürlich, daß ich gerade die Perlen der Leipziger Holländersammlung, über die es in diesem Zusammenhange nichts Neues zu sagen gab, nicht erwähnt habe. Bilder, wie der frühe Rembrandt, der Adr. v. d. Velde, die van Goyen des Vermächtnisses Gottschald, oder der de Witte der Thiemeschen Stiftung, der Wouwermans der Claußschen Stiftung gehören selbstredend zu den wichtigeren Faktoren der Abteilung älterer Kunst.

Karl Lilienfeld.

(1) Kl. d. K. „Rembrandt" (1909), p. 318.

Digitized by Google

REZENSIONEN

ERNST WEISS, Jan Gossart gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke. Parchim 1913, Verlag Dr. Freise.

Bis heute hat es an einer zusammenfassenden Darstellung des Schaffens Gossarts gefehlt. Weiß bemüht sich, diese in seinem Buche zu geben. Er verlegt den Schwerpunkt seiner Arbeit in der richtigen Erkenntnis, daß das Material an Bildern des Künstlers sich nicht in der relativ kurzen Zeit, die bei Dissertationen zur Verfügung steht, beträchtlich vermehren läßt, daß heute hierzu vielmehr eine langjährige Kenntnis der Museen und des Kunsthandels gehört, auf die Aufzeigung des künstlerischen Entwicklungsganges Gossarts.

Der Verfasser geht in gesonderten Abschnitten der Entwicklung des religiösen und mythologischen Bildes und der Porträts nach. Besonders über die Aktdarstellungen enthält das Buch interessante Beobachtungen. Durch Weiß' Untersuchungen ist deutlich geworden, wie häufig Gossart fremde Vorbilder benutzte. Wichtig ist Weiß' Hinweis auf die Abhängigkeit des Sündenfalls der Rückseite des Palermitaner Triptychons von Dürers Darstellung in der kleinen Holzschnittpassion. Der Holzschnitt ist kaum vor 1509/10 entstanden. 1510 ist ein im Motiv sehr ähnlicher Entwurf Dürers in der Albertina datiert. Weiß bringt neue plausible Gründe für die Zuschreibung des Altärchens an Gossart und wir werden uns damit abfinden müssen, daß die Einflüsse der italienischen Reise erst geraume Zeit danach bei dem Künstler bemerkbar sind. An der Herkunft von Gerard David wird auch vom Verfasser mit Entschiedenheit festgehalten. Weiß hat für mehrere der Aktdarstellungen, so für die Bilder bei Schloß und Mersch, italienische Stiche als Vorbilder nachgewiesen, Gossart scheint danach von italienischer und deutscher Graphik in ganz erheblichem Maße beeinflußt zu sein. Hierbei unterschätzt Weiß m. E. Dürers Anteil prinzipiell, wenngleich er den Entlehnungen aus Dürers graphischem Werk mit Eifer nachgeht. Das Neptun- und Amphitrite-Bild von 1516 in Berlin ist gewiß von Barbaris Stich abhängig, Weiß irrt aber, wenn er annehmen zu müssen glaubt, daß die malerische Durchführung des Aktes des Neptun im Anschluß an spätantike Statuen, etwa den Laokoon, geschehen sei. Mir scheint Dürers Adam- und Eva-Stich von 1504 die einzige Quelle zu sein, die sich mit Gewißheit erkennen läßt. Die Auffassung, der man in der älteren Literatur begegnet, daß Dürers Stich das Vorbild abgegeben habe, ist nicht ohne weiteres zu verwerfen. Mag die Abhängigkeit von Dürer in bezug auf die Anordnung der Figuren nicht zutreffen, für die malerische Durchführung gilt sie gewiß. Bei dem Neptun ist eine ganz verwandte Modellierung der Brust und des Unterleibes, der Knie und Füße zu beobachten. Die wörtlichen Entlehnungen Gossarts aus Dürer sind nur greifbarere Beispiele für dieses Abhängigkeitsverhältnis. Gossart sah den Akt der italienischen Renaissance mit den Augen eines durch Dürers Graphik vorgebildeten Künstlers. Ebenso scheint seine Stichtechnik gleich der des Lukas von Leyden von ihm ihren Ausgang genommen zu haben. Auch die Zeichnung der Hände (z. B. bei der Berliner Madonna, den 2 gestochenen Madonnen und bei dem Bildnis bei Pratt) und des Haares hat oft in Dürers graphischem Werke ihr nächstes Analogon. Von den 3 bisher bekannten Zeichnungen in Wien, Frankfurt und Berlin hält Weiß die letztere — wohl mit Recht — nur für Kopie.

An die Darstellung der Entwicklung des Aktes und der Madonnenbilder schließt Weiß die des Porträts, das naturgemäß nicht die Handhaben zu einer chronologischen Einordnung bietet wie die übrigen Bilder. Als Nachstich nach Gossart wird zuletzt eine mit Gossarts Namen bezeichnete Gregorsmesse abgebildet, die in der Tat ein wichtiges Werk seiner Hand gewesen sein muß.

Den Katalog der Bilder hat Weiß selbst nachträglich um einige Werke erweitert, die ihm nach der Drucklegung genannt worden sind. Gewiß wäre der Katalog von größerem Nutzen, wenn der Verfasser sich nicht nur mit solchen Angaben begnügt hätte, die meist auch in den Galeriekatalogen zu finden sind. Weiß hat leider — wohl im Interesse einer lesbaren Darstellung — auf Zitierung der Meinungen älterer Forscher über die Bilder meist verzichtet. Die Zuweisungen sind oft entweder wortlos akzeptiert worden, oder unerwähnt geblieben. Dabei sind dann einige Werke übersehen worden, die der Verfasser in einem Nachtrag aufführt, und die im Zusammenhang mit den übrigen Bildern hätten beurteilt werden müssen, wie das schon vor Jahren von Friedländer genannte Adam- und Eva-Bild des Berliner Schlosses und die mit dem Bildnis der Jacqueline von Burgund zusammen im Burlington Magazine veröffentlichte Magdalena der Londoner National Gallery. Auch hätte man gern mehr über die fraglichen Werke Gossarts gehört. Die bisweilen

Digitized by Google

allzu ausführlichen Bildbeschreibungen hätten dafür gekürzt werden können. Mit der Venus in Rovigo im Werke Gossarts vermag ich mich nicht recht zu befreunden. Ich finde in der Zeichnung des Beiwerkes, des Sockels, der Vase und zumal des Helmes eine Gossart fremde Eleganz. Merkwürdigerweise geht der Verfasser nicht auf die interessante Radierung der Verspottung Christi ein, die bei Passavant und Kristeller schon unter Gossarts Namen aufgeführt wird. Die Sammlung Traumann in Madrid besitzt außerdem eine kleine Kreuzabnahme, das Kupferstichkabinett in Berlin eine Federzeichnung der Beweinung Christi des Künstlers, letztere sehr interessant wegen der Beziehungen zu der merkwürdigen Kreuzabnahme in Petersburg, die Galerie in Stuttgart ein männliches Bildnis, das — leider schlecht erhalten — besonders in der Zeichnung der Hände Gossart sehr nahe kommt. M. J. Friedländer hat vor einiger Zeit auf mehrere Bilder hingewiesen, als deren Autor er Gossart annehmen möchte. Das Thema „Gossart" ist somit gewiß nicht erschöpft. Den Kern der Werke Gossarts vereinigt zu haben, ist trotzdem das Verdienst der Weißschen Monographie. F. Winkler.

MAX HAUTTMANN, Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner. Ein Beitrag zur Geschichte der höfischen Kunstpflege, der Architektur u. Ornamentik in Deutschland zu Anfang des 18. Jahrh. 164. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 222 Seiten mit 31 Taf. Straßburg 1913, J. H. Ed. Heitz. Preis M. 22.—.

Die Forschung über die Probleme des Barock und Rokoko in Deutschland beginnt allmählich in bestimmtere Bahnen geleitet zu werden. Man betont nicht mehr in extremer Weise die Abhängigkeit von der italienischen und französischen Kunst, man sucht mehr als sonst die speziell deutschen Elemente im Schaffen der einzelnen Meister, sowie die landschaftlichen Unterschiede im Vergleich der wichtigsten Zentren herauszuschälen. Wenn auch die künstlerische Priorität der italienischen und französischen Kunst bleiben wird, die Einsicht hat sich nunmehr doch Bahn gebrochen, daß Barock und Rokoko in Deutschland nicht nur eine eigenartige, selbständige Entwicklung genommen haben, ja daß gerade in den Deutschen charakteristischen Eigenschaften die Ausbildung des Rokoko zu einem Höhepunkt auf deutschem Boden begünstigt haben.

Die Monographie M. Hauttmanns über den kurbayerischen Hofbaumeister Joseph Effner bringt für die Entwicklung des deutschen und speziell bayerischen Rokoko in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts einen sehr wertvollen Beitrag. Effner, ein Altbayer seiner Abstammung nach, war vom Kurfürsten mit jungen Jahren 1706 nach Paris zur Erlernung der Gärtnerei geschickt worden. In Paris trat er dann zur Architektur über, lernte bei Boffrand die Elementarbegriffe des französischen Klassizismus, in Paris zugleich aber auch die Anfänge der modernen, freieren Rokokoornamentik kennen, arbeitete auch unter Boffrands Leitung in St. Cloud an einem Palais des damals in Frankreich lebenden, bayerischen Kurfürsten Max Emmanuel mit. Seit 1715 wieder in München wurde der junge Künstler Leiter des Hofbauwesens. In die Jahre 1715—26 fallen seine wichtigsten Werke; es sind zunächst, von den weniger bedeutenden (Schloß Dachau, Fürstenried) abgesehen, die Weiterführung und Ausstattung von Nymphenburg, die Erbauung der Pagodenburg und Badenburg im dortigen Parke. Eine kurze Studienreise nach Italien bedingte eine weitere, merkliche Abwendung vom streng französischen Geschmacke (1717/18). Die hierauf folgende Innenausstattung von Schleißheim und eines Teiles der reichen Zimmer der Münchener Residenz — drei sind nur mehr erhalten — ist sein Hauptwerk. Daneben ist nur mehr das Preysingpalais in München zu nennen. Seit dem Auftreten Cuvilliés ist es mit Effners Vorrang vorbei. Die Jahre von 1726 bis zu seinem Tode 1745 sind in der Hauptsache unfruchtbar.

Die Schöpfungen Effners sind also wenige, und die Bedeutung des Künstlers liegt nicht so sehr auf dem Gebiete der Monumentalarchitektur als vielmehr der Innenausstattung. Und hier ist sein spezielles Verdienst die Schöpfung einer eigentümlichen Ornamentik, die, von französischen Vorbildern ausgehend, romanische Klassik mit deutscher Phantastik verbindend, eine selbständige Formenwelt des deutschen Frührokoko schaffte. Der Verfasser hat dies in seiner Monographie gut herausgestellt. Die ausführliche Analyse der Rokokoornamentik Effners ist etwas Neues und verdient alles Lob, weniger in der subjektiven Nachempfindung der linearen Phantastik, als in der exakten Verfolgung der einzelnen Motive und der Komposition. Es ist das vielleicht das Hauptverdienst der Arbeit. Allerdings scheint manchmal eine zu starke Abhängigkeit von den französischen Vorbildern (zum Teil in Widerspruch mit den einleitenden Bemerkungen) angenommen zu sein. Auch bei der Ähnlichkeit einzelner Motive, die vielfach schon in der italienischen Renaissance-

Digitized by Google

ornamentik vorkommen und als solche Allgemeingut sind, ist es doch die Komposition im großen, die die Selbständigkeit bedingt und darin liegt eine direkte Nachahmung fern. Die Arbeit Hauttmanns ist auch sonst sehr verdienstvoll. Die Ergebnisse der archivalischen Forschungen in den bayerischen und den Pariser Archiven sind musterhaft verwertet und verarbeitet. Viele wichtige neue Resultate sind allerdings nicht herausgekommen, aber auch das bekannte Material ist in sehr dankenswerter Weise klargestellt und ergänzt worden. Die Schilderung des künstlerischen Milieus ist ausgezeichnet, überall merkt man die volle Vertrautheit mit dem Stoff, die weitgehende Kenntnis der einschlägigen deutschen und französischen Literatur. Vermißt habe ich vor allem eine Behandlung der wichtigen Frage, wie weit Effner mit der italienischen Kunst zusammenhängt, und dann das nähere Eingehen auf die Gruppe von Münchener Bauwerken und Innendekorationen, die bereits von anderen Forschern mit dem Namen Effners in Verbindung gebracht wurden. Selbst wenn sie nur aus Effners Schule sind, wenn man von einer solchen überhaupt reden kann, wäre doch ihre Behandlung wünschenswert gewesen, so weit sie eine neue Note zeigen. Manches abrupte Urteil über künstlerischen Wert ist mir unverständlich.

Bedauerlich ist aber eines, nämlich daß die Forschungen nach dem Anteile Effners am wichtigsten Gebiet der gleichzeitigen deutschen Architektur, am Kirchenbau, erfolglos geblieben sind. Nach den wenigen Andeutungen, die aus Effners Rissen für die Klosterkirche in Ottobeuren zu gewinnen sind, die ich zuletzt festlegen konnte (Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, 1913, II), müßten diese Kirchen an ihrem französisch-klassizistischen Charakter kenntlich sein. Ob derartige Bauten noch erhalten sind, ist sehr fraglich. Vielleicht ist aus den Beziehungen Effners zum Adel, für den er Landkirchen entworfen haben kann, ein Resultat zu gewinnen. Adolf Feulner.

A. VAN DE PUT, Hispano-moresque ware of the 15th century. Supplementary studies and some later examples. The Art Workers Quarterly, London 1911. Preis 7 s. 6 d.

Der Verfasser, von dem im Jahre 1904 eine grundlegende Publikation über die Lüstermajolika von Valencia erschien, veröffentlicht hier eine Reihe weiterer Forschungen, die geeignet erscheinen, im Vereine mit den von Herrn von Osma unternommenen Studien uns die nötigen Anhaltspunkte zu einer nahezu sicheren Datierung und Lokalisierung der spanisch-maurischen Fayencen zu geben. Wir erhalten zunächst eine Übersicht über das, was sich seit dem Erscheinen des ersten Buches auf diesem Gebiete an neuen Resultaten herausgestellt hat, werden sodann eingehend über Manises, das große keramische Zentrum aller Valenciawaren, an der Hand dokumentarischer Funde unterrichtet, und bekommen im dritten Teil der Abhandlung wertvolles, bisher meist unbekanntes Bildmaterial mit eingehenden Exkursen über die einzelnen Stücke in die Hand. Im Anschluß daran werden auch einige spätere Beispiele gegeben, die über den eigentlichen Rahmen des Buches hinausgreifen.

Zu Beginn seiner Untersuchungen streift der Verfasser die Frage der Entstehung der Lüstertechnik und neigt zu der Annahme, daß ihre Anfänge erst etwa ins 11. Jahrhundert fallen und auf Kairo verweisen. Demgegenüber läßt sich feststellen, daß, mag die Nachricht über die bekannten Fliesen von Kairuan, die aus dem 9. Jahrhundert und aus Mesopotamien stammen sollen, noch so unzuverlässig sein, jedenfalls im Irak zu jener Zeit Lüsterfayence tatsächlich in großer Zahl und in mannigfaltiger Technik vorkam, wie die Ausgrabungen von Samarra erwiesen haben.

Über die Majolika von Valencia finden wir in diesem neuen Buche von van de Put die äußerst wichtige Nachricht, daß sie zuerst im Jahre 1343 als Ware von „Melicha" (Málaga) genannt wird, indem für einige Lüsterstücke die Bezeichnung „terra de Melicha sive de Valencia" auftaucht. Im Jahre 1405 kommen dann in Valencianer Dokumenten zwei Mauren vor, die „maestros de obra de Malequa" und Einwohner von Manises waren. Damit ist erwiesen, daß von Málaga, dessen Lüsterkeramik im 14. Jahrhundert in höchster Blüte stand, die Technik nach Valencia verpflanzt wurde. Ich glaube aber, daß, was dem Verfasser nicht aufgefallen zu sein scheint, damit ein weiteres Rätsel gelöst wird: nämlich die Frage nach dem Ursprung der Bezeichnung „Majolika". Sie wäre eben nicht, wie man bisher — trotz aller begründeten Zweifel an der Existenz einer Balearenkeramik — annehmen mußte, von „Maiorca" abzuleiten, sondern von dem arabischen „Melika", „Malika", für Málaga, das im letzten Grunde als die Heimat aller maurischen Lüsterware gelten konnte. Dazu paßt vortrefflich die vom Verfasser mitgeteilte Notiz, daß im Jahre 1493 in Mallorca selbst in einem Inventar Schüsseln und Teller als „obra de Malica" aufgeführt werden. Daß der Ausdruck damals bereits in Italien in „majolica" und „ma-

Digitized by Google

jorica" verballhornt war, braucht weiter nicht zu verwundern.

Der zweite Teil der Abhandlung bringt viele wertvolle Dokumente über die Familie der Buyl, der Herren von Manises, die mit der Geschichte der Valencia-Keramik eng verwachsen sind. Im dritten Teil kommt der Verfasser, wie schon in seinem früher erschienenen Buche, vor allem aus dem Studium der Wappen und Inschriften zu interessanten Rückschlüssen auf die Datierung einzelner Stücke und Typen.

Nach dieser neuen, überraschend reichhaltigen Publikation können wir hoffen, daß es von de Put, dem wir schon so außerordentlich viel verdanken, durch seine eindringenden Studien gelingen wird, uns schließlich über alle Fragen, die die spanisch-maurische Keramik noch aufwirft, völlige Klarheit zu verschaffen. Kühnel.

Österreichische Kunsttopographie. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der K. K. Zentralkommission f. Kunstdenkmale. Redigiert v. Professor Dr. Max Dvořák. Wien, Kommissionsverlag Anton Schroll & Co.

Bd. VII. Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg.

Bd. IX. Die kirchlichen Denkmale d. Stadt Salzburg mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter.

Bd. XII. Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg. — Die drei Bände bearbeitet von Dr. Hans Tietze.

Auffallend spät hat Österreich mit der staatlichen Inventarisierung seiner Kunstdenkmale begonnen. Das mochte, zum Teil wenigstens, seinen Grund in den periodisch erscheinenden „Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission" haben, die mit ihrem zahllosen Material großenteils wertvoller Monographien eine Art schwer zu überwindende Konkurrenz für eine neu zu beginnende statistische Beschreibung des Landes darstellten. Schließlich konnte aber das Bedürfnis nach einer „Österreichischen Kunsttopographie" nicht länger unterdrückt werden. Im Jahre 1907 trat sie mit dem Band „Krems" an die Öffentlichkeit und bis zum Ende des laufenden Jahres waren nicht weniger als zwölf stattliche Foliobände unter der redaktionellen Führung Max Dvořáks erschienen. Aus denselben seien für unsere Besprechung hier die drei Bände (VII, IX und XII) herausgegriffen, welche die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg behandeln; der Band der profanen Denkmale Salzburgs soll in Bälde erscheinen.

Der Anschauungen über die geeignetste Anlage von Denkmälerstatistiken gibt es fast so viele, als es eben Denkmäler-Inventare gibt, und es läßt sich manches Für und Wider gegen die einzelnen Arten ins Feld führen. Glauben manche in einem Betonen des künstlerisch und historisch Wertvollen unter notdürftigster Heranziehung literarischen Materials und unter Verzicht größerer Gesichtspunkte ihrer Aufgabe zu entsprechen, so geht bei anderen das wirklich Brauchbare und Positive oft in einem Ballast unnötiger, überflüssiger, dilettantischer, ja vielfach überhaupt nicht einmal einschlägiger Ortsliteratur unter; das im allgemeinen gute Vorbild des rheinischen Inventars hat nach dieser Seite hin zu manchen unerfreulichen schwerfälligen Abarten geführt, die in einer bedeutenderer Aufgaben würdigen Filigranarbeit Themen von ausgesprochen lokalgeschichtlichem Werte zu behandeln sich nicht genug tun konnten, statt diese eben der lokalen Forschung zu überlassen. Man konnte — um eine andere Frage anzuschneiden — auch geteilter Anschauung sein, ob ein handliches — sagen wir für Reisestudien — geeignetes Format, das namentlich der bildnerischen Ausstattung Beschränkungen auflegte, oder einer mehr monumentalen Ausgabe, die der Entfaltung eines reichen illustrativen Apparates entgegen kam, vorzuziehen sei. Diese Punkte und Fragen seien vorausgeschickt, um unsere Stellung zur „Österreichischen Kunsttopographie" zu erklären.

Es konnte nicht wundern, daß die „Wiener Schule" für die vorliegende Aufgabe absolute Wissenschaftlichkeit als erste Forderung stellte und ihr alle anderen Bedürfnisse unterordnete. Möglichste Vollständigkeit, wenn nötig eingehende Beschreibung, sachgemäße Literaturangaben und eine ergiebige Anzahl von Zeichnungen und Abbildungen in brauchbaren Größen waren das natürliche Ergebnis. Dazu trat in voller Breite das einschlägige archivalische Material, das in weiser Arbeitsteilung Fachleute dem Kunsthistoriker beitrugen. Man sieht: eine großzügige, reiflich durchdachte Anlage, die gerade in den drei vorliegenden Salzburger Bänden sich glänzend bewährt hat.

Freilich will dabei nicht vergessen werden, daß die Durchführung auch in den besten Händen lag. Hans Tietze, dem von den zwölf erschienenen Bänden der „Österreichischen Kunsttopographie" allein zehn zukommen, hatte die kunsthistorische Bearbeitung übernommen. Eine stattliche Reihe von Archivbewanderten, darunter der verdienstvolle Abt von St. Peter Willibald Hauthaler und

Digitized by Google

die Archivarin des Stiftes Nonnberg Regintrudis von Reichlin-Meldegg, beschafften das urkundliche Material. Durch diese Beihilfe wurde eine Gesamtleistung geboten, die der künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung der alten Diözesanhauptstadt, diesem Jahrhunderte alten Kunst- und Kulturfaktor des Alpenlandes und der angrenzenden Gebiete in glänzender Weise entsprach. Der Löwenanteil daran gebührt unstreitig Hans Tietze. Ob Architektur, Plastik, Malerei, Kunstgewerbe, ob hohes Mittelalter oder Spätzeit, alles erscheint mit gleicher Liebe und Sorgfalt und vor allem mit gleichwertiger Sachkenntnis und klarem Urteil erfaßt und behandelt. Der Bedeutung dieses uneingeschränkten Lobes kann man erst gerecht werden, wenn man sich einzelner Einzelaufgaben wie der Baugeschichte St. Peters oder Nonnbergs, der reichen Kirchenschätze dort und im Dom klar wird. Manches darunter, wie die Kapitel über den berühmten Nonnberger Faltstuhl oder die romanischen Fresken — diese besonders mit Benützung der grundlegenden Untersuchungen Buberls — haben sich zu förmlichen Monographien ausgewachsen. Dieser Erscheinung entspricht auch die treffliche Ausstattung mit Tafeln und Textabbildungen, bei denen in außerordentlich dankenswerter Weise instruktiven Detailaufnahmen ein reichliches Feld eingeräumt wurde. All diese Vorzüge fallen in Anbetracht der zum Teil schwer zugänglichen Schätze — Klausur in Nonnberg — noch besonders in die Wagschale, und unter diesem Gesichtspunkt gerade scheint Tietze die günstige Gelegenheit für eine möglichst vollständige Edition des Wichtigen ganz besonders sorgfältig ausgenützt zu haben. Eine Fülle neuen Materials an Malerei und Plastik und vielleicht noch mehr an Kunsthandwerklichem, namentlich was die kirchliche Edelmetallkunst und das große Gebiet der Textilien betrifft, wurde uns erschlossen. Das Bild der Salzburger Kunst wird sich dadurch in vielen Punkten verschieben und reicher gestalten. Keineswegs möchte ich damit aber besagen, daß es sich bei den in den Stiften Nonnberg und St. Peter und im Dom angesammelten Schätzen einzig und in überwiegender Weise um ausgesprochene Salzburger Schöpfungen handelte; denn diese Kunstsammlungen tragen fast weniger den Charakter von Lokalmuseen an sich, als vielmehr von über das Gebiet weit hinausgreifenden Kunstkammern. Immerhin aber nimmt die heimische Kunstproduktion darunter eine erhebliche Stelle ein.

Wichtige Aufschlüsse gewinnen wir durch das neue Material für die Salzburger Plastik des 15. Jahrhunderts, namentlich der ersten Hälfte desselben, die man bisher gerne zu unterschätzen geneigt war. Die Nonnberger Bildwerke, wie das Steinrelief Christi mit St. Peter und Paul, das ich jedoch des weicheren Faltenwurfes wegen entschieden früher als 1430 ansetzen möchte, die Madonna an der Küsterei, der Kruzifixus im Küchenhof, die Statuetten der hl. Regintrudis und Erentrudis im Museum, dann die Bischofsstatue im Klostergarten des Ursulinenklosters, von der dem sagenumsponnenen Erzbischof Thiemo zugeschriebenen entzückenden „Maria Säul" bei St. Peter ganz abgesehen, und eine Reihe von Figuren im Franziско-Karolinum, die uns wohl der noch ausstehende Band der „Salzburger Kunstsammlungen" bieten wird, sind nicht nur für die alte Diözesanhauptstadt selbst, sondern auch für den angrenzenden Chiemgau aufschlußreich und lassen dessen Abhängigkeit von Salzburg während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts klar erkennen. Angesichts des zahlreichen Materials an Einzelfiguren und Reliefs aus dem späteren 15. Jahrhundert wird man sich der Unzulänglichkeit und Oberflächlichkeit der bisherigen Abhandlungen über „die Plastik der Spätgotik in Salzburg" erst recht bewußt. Die nicht heimischen, meist bayrischen Plastiken sind übrigens fast durchwegs als solche im allgemeinen richtig erkannt, wenn auch nicht näher bestimmt. Hierzu ist auch noch das schöne Relief der Kreuzauffindung (Fig. 52) in Nonnberg zu zählen, das in engster Beziehung zu einem Nothelfer-Fragment in Emertsham im bayer. Bezirksamt Traunstein steht, und der treffliche Grabstein des Propstes Christoph von Trenbach, dessen Meister ich aus stilistischen Gründen im bayerischen Rottal suche, wofür übrigens auch die Herkunft des Propstes spricht. Das kleine, entzückende, lebendig zügige Relief des hl. Benedikt möchte ich ohne Bedenken Hans Leinberger selbst zuweisen. In diesem Zusammenhang sei mir gestattet hinzuweisen, daß meine von Hans Tietze noch erwarteten Ausführungen über die zeitliche Stellung des Steines des hl. Vitalis in St. Peter im Augustheft von „Kunst und Kunsthandwerk" erschienen sind.

Auch den Bezeichnungen der Gemälde ist fast durchaus beizupflichten; mancher Irrtum wird richtig gestellt. Daß der elegante St. Georg und die anmutigen hl. Ursula und die hl. Katharina bei St. Peter (Taf. XX und XXI) nichts mit österreichischer Kunst, wie Suida meint, zu tun haben, ist richtig erkannt. Ich möchte außer schwäbischen Zügen auch noch einen leichten Witzschen Einschlag erkennen; durchaus berechtigt erscheint

Digitized by Google

auch, daß Tietze die vielerwähnte Madonna mit Heiligen bei St. Peter aus dem Opus Pachers sowohl wie Reichlichs streicht und sie allgemein „tirolisch" tauft. U. a. m.

Eine geradezu glänzende Verarbeitung hat die Edelmetallkunst gefunden, nicht nur in den exzeptionellen mittelalterlichen Werken, wie sie sich in den Kirchenschätzen von St. Peter, in Nonnberg und beim Dom befinden und deren kunstgeschichtliche Einordnung vor allem auf stilistischen Kriterien basiert, sondern auch bei den Werken späterer Epochen, deren Beschauzeichen uns im Zusammenhang mit dem einschlägigen Urkundenmaterial eine Reihe Meister von Salzburg, Tittmoning und Augsburg nennen, die wir vergebens bei Rosenberg suchen. Buberls scharfe Kritik von Rosenbergs zweiter Auflage in den „Kunstgeschichtl. Anzeigen" (Jahrg. 1912, Heft 3) erscheint angesichts des hier veröffentlichten und verarbeiteten Materials als durchaus berechtigt. Ex abrupto möchte ich hier noch die Vermutung aussprechen, daß von dem Meister des Büstenreliquiars der hl. Erentrud von 1316 in Nonnberg auch jenes der Priorin Kunigunde von Eglofsheim von 1345 aus Kloster Niederviehbach, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum, herrührt und daß die kleine Silberkassette von ca. 1620 mit dem (Besitzer-?)Namen „Hanns Maila" in Nonnberg den Nürnberger Klein- und Feinmechaniker und Ziseleur Michel Mann († 1630) zum Meister hat.

Als einen besonderen Vorzug der „Österreichischen Kunsttopographie" im allgemeinen, namentlich aber der drei Salzburger Bände, empfindet man die hervorragende Ausstattung mit Textbildern und Bildtafeln. Die Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit, vor allem aber die Größe der Reproduktionen und die technische Vollkommenheit der Netzätzungen wie der Lichtdrucke, die den wissenschaftlichen Anforderungen und Bedürfnissen in der denkbar besten Weise entgegenkommen, entsprechen dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit des Textes. Wechselseitige Hinweise bei Text und Abbildung und ausführliche Sach-, Ort- und Künstlerregister erleichtern den Gebrauch. Trat die „Österreichische Künstlertopographie" fast als die letzte in die Reihe der staatlichen Denkmäler-Inventare, so dürfte kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß sie heute in jeder Hinsicht den ersten Rang unter denselben einnimmt. Das Hauptverdienst daran gebührt unstreitig der unermüdlichen, von streng wissenschaftlichem Geiste getragenen, auf allen Gebieten sich gleich bewährenden Tätigkeit Hans Tietzes.

Ph. M. Halm.

J. P. SUPINO, La costruzione del Duomo di Pisa. Mit 10 Abbildungen. Separatabdruck aus den Veröffentlichungen der kgl. Akademie der Wissenschaften zu Bologna, Bd. VII. Bologna 1913.

Der Bologneser Professor, der sich mit der Pisaner Baugeschichte schon viel beschäftigt hat, und den wir auch als den Verfasser des Heftes Pisa in Riccis Italia artistica schätzen, hat sich hier die nicht ganz einfache Aufgabe gesetzt, das zeitliche Verhältnis der Fassade des genannten Doms zu dem übrigen Bau festzustellen. Sehr viele, insbesondere der jüngeren Forscher, — schon Dehio und v. Bezold — hielten die Fassade für ganz erheblich jünger, als den eigentlichen 1063 begonnenen Bau. Es waren daraus weitgehende Schlüsse gezogen, insbesondere hatten die Genannten unter der Annahme eines ursprünglichen griechischen Kreuzes sich einen Originalgrundriß konstruiert, in dem sie den besonderen Typus einer dreischiffigen „zentralisierenden Basilika" sehen wollten. Was dazu nicht stimmte, wurde den späteren Änderungen am Bau, insbesondere der Verlängerung des Hauptschiffes zum lateinischen Kreuze zur Last gelegt. Auch zahlreiche italienische Kunstgelehrte nahmen an, daß der berühmte und herrliche Bau erst im 13. Jahrhundert fertiggestellt sei, insbesondere die Fassade, an der noch Niccolò Pisano gearbeitet haben sollte.

Daß damit die für jeden einleuchtende Vorbildlichkeit der früher als aus dem 11. Jahrhundert stammend angenommenen Fassade für zahllose Kirchenbauten, überhaupt die Bedeutung des Bauwerks für die Kunstgeschichte nicht nur erheblich geändert, sondern in der Hauptsache beseitigt war, ergab sich da von selbst. Wunderbar genug blieb dabei die Stellung des Pisaner Prachtbaus als des mächtigsten und bahnbrechenden Werkes des toskanischen mittelalterlichen Kirchenbaues unerschüttert. Sie lehrt zu einleuchtend und selbstverständlich, und alle Klügelei und moderne Forscherei, — die sich ja grundsätzlich im Herabsetzen der Jahreszahlen gefällt — war da doch gewissermaßen machtlos geblieben. — Supino hat sich nun die Aufgabe gestellt, zu beweisen, daß die allgemeine Auffassung doch recht hat, daß auch hier die vox populi — vox Dei bleibt. Insofern ist das vorliegende nur 24 Seiten umfasende Heft, einen von Supino in Bologna in der Kgl. Akademie der Wissenschaften gehaltenen Vortrag wiedergebend, von ganz erheblicher Wichtigkeit.

Digitized by Google

Man darf den hier geführten Beweis, der darauf hinausläuft, daß wir in dem genannten Bauwerk, wie es heute noch steht, die Verwirklichung einer einheitlichen Komposition ohne erhebliche Abweichungen von dem ursprünglichen Plan zu sehen haben, durchaus als gelungen bezeichnen.

Er beseitigt zunächst einen Grundirrtum, der von Rohault de Fleury herrührt, und der den vielen Nachfolgern erst die Grundlage geschaffen hat.

Dieser hat angenommen, daß das ursprüngliche Längsschiff erst am 5. Pfeiler begonnen, dieses also damals etwa die Länge der Querschiffe gehabt habe. Der französische Forscher glaubte an diesem Pfeiler eine Art Grenzlinie bemerkt zu haben, wo sich zwei Konstruktionsweisen schieden, nur weil dieser Pfeiler sich — am wenigsten gesetzt habe! Die Darlegung in dem vorliegenden Hefte aber beweist, daß am Äußeren, wie insbesondere im Inneren des Baus im Laufe der Jahrhunderte außerordentlich viel ausgebessert und erneuert wurde, also derartige Zufälligkeiten wenig Bedeutung haben. Man denke nur an den Riesenbrand von 1595, der das Innere des Domes fast völlig zerstörte!

Aus jener eingebildeten Beobachtung Fleurys haben nun so viele eine Tatsache gemacht, und aus seiner Ansicht: „Il est présumable, que le plan primitif se rapprochait beaucoup plus de la forme grecque" — eine Urkunde. Supino beweist aber auch mit Fleurys eigenen Zeichnungen, daß dieser seine Schlüsse selber nicht fertig gedacht hat, und daß die Fassade, an jener Stelle aufgerichtet, den ganzen rhythmischen Organismus des Bauwerks — der wenigstens doch bis dahin unbestritten als original gilt — zerrissen und gestört haben würde.

So hat der Verfasser wirklich ein gutes Werk getan, das mit Dank zu begrüßen ist. Durch zahlreiche fernere Beobachtungen wie historische Dokumente beweist er nun aber auch, daß die Fassade da, wo sie heute — und wohl auch, wie sie dasteht — schon im Anfang des 12. Jahrhunderts halbfertig gestanden haben muß. Ganz und gar überzeugend scheinen die Bezugnahmen auf die in ihr eingemauerten und zum Teil organisch mit ihr verbundenen Inschrifttafeln aus dem 11. und 12. Jahrhundert.

Es ist doch kaum zu bestreiten, daß, wenn eine Inschrift, wie die: „hoc opus eximium tam mirum tam pretiosum Rainaldus prudens operator et ipse magister" usw. mit Schriftzeichen vom Anfang des 12. Jahrhunderts, dem Nachfolger des ersten Meisters Busketus gewidmet, in die Fassade organisch und schmückend eingelegt ist, diese Fassade nicht wohl aus dem 13. Jahrhundert stammen kann. Oder wenn in die bereits bestehenden Unterbauten der Front der Grabstein eben jenes ersten Meisters Busketus eingemauert ist, oder wenn auf einem anderen steht: sepultura Guilelmi magistri qui fecit pergum Sancte marie, da dieses pergum (Kanzel) doch schon 1162 im Dom aufgestellt wurde.

Für die übrigen Beweismittel, deren eine große Zahl beigebracht ist, muß auf die Schrift selber verwiesen werden; nur das sei noch erwähnt, daß bezüglich des anderseits geltend gemachten Umstandes, daß die Fassade in ihren zahllosen Säulenkapitellen einige frühgotische enthält, einfach mitgeteilt wird, daß nachweislich bereits im 14. Jahrhundert starke Reparaturen an ihr stattfanden, daß dagegen unter ihren Kapitellen sich ebensogut noch solche des 12. Jahrhunderts befinden, wie dann solche des 17. Und was dergleichen interessante Einblicke mehr sind.

Von Wichtigkeit bleibt es aber, daß aus der trefflichen Arbeit Supinos wohl als gesichert hervorgehen dürfte, daß der herrliche Dombau annähernd so, wie er ist, bereits ursprünglich geplant war; daß also Besonderheiten, wie das 4./5. Seitenschiff, die erheblich geringere Höhe des Querschiffes gegenüber dem Hauptschiff u. dgl. mehr nicht später hinzukamen. Damit fällt denn jene oben erwähnte, an sich höchst interessante Hypothese, daß wir hier eine als solche gedachte „Zentralbasilika" vor uns hätten; vielmehr bleibt der Pisaner Dom nur die gewaltigste und schönste romanische Basilika Italiens, allerdings mit dreischiffigen, verhältnismäßig langen Querarmen, an deren Enden Apsiden angeordnet sind, und einer ovalen Vierungskuppel. Auch so wird das herrliche Bauwerk an seiner Bedeutung nichts einbüßen.

Albrecht Haupt.

FELIX WITTING, Die antike Kunstsprache. Technisches latein.-deutsches Wörterbuch. 68 S. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg, 1913. Preis M. 2.50.

Das schmale Heftchen macht den ersten Versuch, die termini technici der lateinischen Kunstsprache in klassischer und nachklassischer Zeit alphabetisch zusammenzustellen. Es gibt zu dem Stichwort die Übersetzung, bei schwierigeren Begriffen auch in Paraphrase die Erklärung. Die Sammlung ist nicht vollständig, begnügt sich vielmehr mit der Berücksichtigung der wichtigsten Ausdrücke, kann also höchstens als Hilfsmittel bei einführendem Quellenstudium, nicht als abschlie-

Digitized by Google

ßendes Werk gelten, für das sie als Anregung von Wert ist. Für eine zweite Auflage würde es sich empfehlen, die klassischen Bezeichnungen von den nachklassischen durch Siglen zu unterscheiden, in einer solchen wäre auch von der schwülstigen und die Sache nicht berührenden Einleitung abzusehen. Schließlich sei die Gelegenheit benutzt, darauf hinzuweisen, wie wertvoll ein solches Lexikon für das Griechische wäre, wo ein solches Hilfsmittel gänzlich fehlt. K. Hönn.

J. BRAUN, Handbuch der Paramentik. Mit 150 Abbildungen. Freiburg i. B. 1912, Herdersche Verlagsbuchhandlung.

Mit dem vorliegenden Handbuch verfolgt der Verf. in erster Linie einen praktischen Zweck. Er will den Geistlichen seiner Konfession als Wegweiser bei der Verwendung und Anschaffung von Paramenten dienen und gibt demzufolge die wichtigsten kirchlichen Vorschriften für den Gebrauch und einen Abriß der Geschichte und Symbolik der Paramente. Das Ganze gliedert sich in drei Abschnitte, von denen der erste die technische Beschaffenheit der Paramentenstoffe, ihre Ausstattung, die liturgischen Farben, die Symbolik der Paramente, die kirchlichen Bräuche bei der Segnung und eine Anweisung für ihre Aufbewahrung und Restaurierung enthält. Im zweiten Abschnitt wird die liturgische Gewandung und im dritten Abschnitt werden die Paramente des Altars und Tabernakels, des Kelches und Ziboriums, die Paramente zum Schmuck der Kirche und ihres Mobiliars und die Paramente für besondere Gelegenheiten und Funktionen behandelt. Ein Anhang beschäftigt sich leider nur sehr kurz und sehr allgemein mit den Paramenten in den orientalischen Riten.

Eine Erwähnung der Paramente in der koptischen und abessynischen Kirche vermisse ich.

Die Anlage und Durchführung ist, wie es bei dem sachkundigen Verfasser der Geschichte der liturgischen Gewandung als selbstverständlich vorauszusetzen ist, musterhaft klar, übersichtlich und auf das Wesentliche konzentriert. So kann dieses Handbuch, abgesehen von seinem Hauptzweck, auch dem Kunsthistoriker zur Orientierung angelegentlich empfohlen werden.

Kulturgeschichtlich interessant war mir, daß der Nestor der Paramentenkunde sich veranlaßt fühlt, seinem überaus verdienstvollen Unternehmen Worte der Entschuldigung vorauszuschicken, aus denen hervorgeht, daß der Verfasser die Anregung zur Abfassung von Seminarprofessoren erhielt, nach deren Urteil dem Priester in der heutigen Zeit es an Muße fehlt, ein größeres Werk über diesen Gegenstand zu studieren. Wie weit müssen die Angelegenheiten des Altardienstes nach seiner formalen Seite hin vernachlässigt sein und werden, wenn ein solches Werk noch entschuldigt werden muß. Otto Pelka.

MAURICE BARRÉS, Der Greco oder das Geheimnis von Toledo. Aus dem Französischen von Wilhelm Hausenstein. München 1913, Verlag von Georg Müller und Eugen Rentsch.

Der Kritiker muß diesem phantastischen Schwank vom „Geheimnis von Toledo" leider jede Daseinsberechtigung absprechen, so stark auch das Aufsehen gewesen sein mag, das, wie man versichert, seinerzeit die französische Originalarbeit gemacht haben soll. Denn erstens ist das, was das Büchlein zur Erkenntnis der Grecoschen Kunst beizubringen vermag (von längst berichtigten positiven Irrtümern überhaupt nicht zu reden) so absolut unkünstlerisch und krampfhaft konstruiert, daß sich von vornherein jedwede Empfehlung erübrigen muß, zweitens aber gibt es über Toledo selbst in deutscher Sprache weit bessere Feuilletons, als der Franzose eins aufzutischen hat. Den trefflichen Übersetzer mag man daher bedauern, daß er seine geistreiche Feder an eine im Grunde zwecklose Arbeit wandte, den großen Meister von Toledo aber muß man beklagen, daß die Analyse seines Schaffens einer nur zu dilettantenhaften Begabung überliefert wurde. Wollte man aber ernstlich aus dem Gefühl für Grecos überragende Schöpferkraft heraus mit der Kritik dieses höchst unsympathischen und nicht einmal geistvollen Feuilletons beginnen, so würde man solcher Veröffentlichung eine Ehre erweisen, die sie durch nichts zu rechtfertigen vermag. Georg Biermann.

Klassiker der Archäologie im Neudruck herausgegeben von F. Hiller von Gaertringen, G. Karo, O. Kern, C. Robert. Bd. I. — L. Ross, Inselreisen. I. Teil. XXIV und 182 S., 8°. Halle a. S. 1912, Verlag von Max Niemeyer. Preis brosch. M. 3.50.

Die Inselreisen des Holsteiners Ludwig Ross (1806—1859) pflegt der junge Archäologe zu lesen, bevor er seine Fahrten durch das Ägäische Meer antritt. In der Tat kann man sich keine bessere Vorbereitung dafür denken, als diese Briefe, ein Urkundenbuch ersten Ranges, dabei fesselnd ge-

Digitized by Google

schrieben, voll jenes Reizes, den das Miterleben einer großen Reihe von Entdeckungen ausübt. Noch in höherem Grade nützlich und lehrreich sind die Briefe für alle die, welchen die persönliche Kenntnis der griechischen Inselwelt verschlossen ist. — So wird man den vier Gelehrten dankbar sein, daß sie dieses Werk als erstes in die Reihe der „Klassiker der Archäologie" stellten; dazu kommt, daß es lange schon vergriffen ist. Klassiker der Archäologie — sie pflegen so leicht vergessen zu werden, seitdem die alte Mutter Erde wieder ihren Schoß geöffnet hat und täglich neue Monumente und Inschriften spendet, daß man Not hat, den Reichtum zu bergen; darüber werden leicht jene Männer vergessen, die zuerst mit dem Spaten auszogen in die unbekannt gewordenen Lande; an und für sich wäre es nur für Spezialisten wichtig, die ersten Berichte über die Entdeckungen zur Hand zu nehmen; wir haben ja — verschwindende Ausnahmen abgerechnet — jene Inschriften und jene Monumente heute noch vor uns, die damals zuerst bekannt wurden, und manches kennen wir besser als die Generation von Ludwig Ross es konnte. Aber methodisch sind und bleiben diese Briefe lehrreich, solange man weiß, was Wissenschaft ist. Ich will hier nur auf die Untersuchung über das Grab des Homers auf Ios (p. 133 ff.) hinweisen. — Die Herausgeber haben den Text von Ross wieder abgedruckt, mit den Zusätzen, die sich aus Ross' Handexemplar ergaben. Selbst hinzugefügt sind kurze Verweise auf neuere Literatur, auf die Ausgaben der antiken Autoren und der Inschriften, die wir heute benutzen. Leider sind dabei einige Versehen unterlaufen; p. 12, A. 5 gehört in eckige Klammern, ebenso p. 8, A. 12, das Inschriftenzitat p. 12, A. 6; p. 99 Mitte die Worte vermutlich also in Querklammer, auch p. 101 oben scheint verwirrt.

Über die inzwischen erschienenen Bände dieser äußerst verdienstlichen Sammlung, der man eifrige Leser wünschen muß, hoffe ich in den Monatsheften bald berichten zu können. Achelis.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 20:

ADOLF FISCHER, Zur Eröffnung des Museums für ostasiatische Kunst der Stadt Köln. (14 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 1:

MAX SLEVOGT, Acht Originallithographien zum zehnten Kapitel von Benvenuto Cellinis Leben.

ERICH HANCKE, Mit Liebermann in Amsterdam. (12 Abb.)

JULIUS ELIAS, Die Sammlung Moreau-Nélaton. I. (16 Abb.)

HENRY VAN DE VELDE, Ein Brunnen von Hermann Obrist. (2 Abb.)

EMIL WALDMANN, Leibl und die Franzosen. (10 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Hans Poelzig. (7 Abb.)

HEDWIG FECHHEIMER, Über einige Motive ägyptischer Rundplastik. (8 Abb.)

FRITZ HELLWAG, Die Werkstatt der Kunst und die A. D. K. G. Eine Erklärung.

KARL SCHEFFLER, Architektonische Monstra. I., II. (2 Abb.)

HANS MACKOWSKY, Die Sternwarte Schinkels am Enkeplatz. (1 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

II., Heft 11—12:

J. J. DE SMET, Griechische Kunstwerke vom Meeresgrunde. (1 Tafel, 7 Abb.)

PAUL MEYERHEIM, Über dekorative und Wandmalereien. (8 Abb.)

Gemälde von Carl Blos-München. (2 Tafeln, 4 Abb.)

C. F. W. BEHL, Die Dichtung und die bildende Kunst.

Kunstgewerbliche Arbeiten von Theodor Wende-Darmstadt. (8 Abb.)

Architekturen von Jan Kotera-Prag. (9 Abb.)

FRIEDRICH PAULSEN, Die Riesenbauten.

Bremer Architekturen. (12 Abb.)

Die Plastik des Berliner Märchenbrunnens. (1 Tafel, 13 Abb.)

WILHELM SCHÖLERMANN, Die fünfte graphische Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Hamburg. (1 Tafel, 2 Abb.)

III., Heft 1:

JARNO JESSEN, Raffael Schuster-Woldan. (4 Taf., 8 Abb.)

A. G., Antike Gemmen. (25 Abb.)

Die Zukunft der deutschen Kunst. — Eine Umfrage. — Mit Beiträgen von Eugen d'Albert, Peter Altenberg, Georg Biermann, Eugen Bracht, Hanns Heinz Ewers, E. v. Gebhardt, Ferdinand Gregori, Wilh. Hegeler, Paul Heyse, Ludwig Hoffmann, Emil Kirdorff, Wilh. Kreis, Paul Meyerheim, Ernst Müller-Meiningen, Hans Olde, Oertel, Fritz Schaper, Gustav Schönleber, Rud. Schulte vom Hofe, Wilh. Trübner, Ludwig Thoma, Anton von Werner.

F. A. BREUHAUS-Düsseldorf, Landhaus Eichenhof. (1 Tafel, 12 Abb.)

ALBERT GIESECKE, Die Debschitzschule in München. (20 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 2:

W. M., Internationale Kunstausstellung München 1913. I. Deutschland, Österreich-Ungarn u. Schweiz. (3 Tafeln, 26 Abb.)

SASCHA SCHNEIDER, Umwertung und Umkehr.

GOTTFRIED HINKEL, Neuzeitliche Kunst und die Jugend.

FRANZ SERVAES, Kunst und Gesellschaft.

M. DEHRMANN, Vom Frauenverband.

KONRAD VOLLERT, Räume von Poiret-Paris. (1 farb. Tafel, 9 Abb.)

KUNO MITTENZWEY, Brakls Kunsthaus in München. (1 Tafel, 2 Abb.)

L. H., Die Wiener Tapetenausstellung. (20 Abb.)

M., Königliche Porzellanmanufaktur Berlin. (7 Abb.)

FRANZ SERVAES, Neue Theaterpuppen von Richard Teschner. (11 Abb.)

W. M., Willy Geigers Exlibriswerk. (12 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 8/9:

PH. M. HALM, Hans Heider und die Salzburger Marmorplastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (32 Abb.)

Von dem Stiftergrab im Kloster Seeon ausgehend werden Grabsteine und Grabplatten in Baumburg, Haslach, Truchtlaching, Raitenhaslach, Berchtesgaden, Neuötting, Gars und Salzburg zusammengestellt.

W. STENGEL, Neue Beiträge zur Lösung der Hirschvogel-Frage. (32 Abb.)

Interessante Aufschlüsse über die Beziehungen Hirschvogels zu Matthes Gebel, über den Zusammenhang mit der Eulenwerkstatt u. a. m.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

KUNST UND HANDWERK.

Heft 12:

Neue Schmuckstücke im Bremer Rathaus. (7 Abb.)

Kunstschmiedewerkstatt Karl Wildhagen. (35 Abbildungen.)

Eine Ehrengabe für Fritz von Miller. (38 Abb.)

Digitized by Google

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 1:

HANS W. SINGER, William Strang. (1 Originalradierung, 1 farbige Tafel, 12 Abb.)

MAX J. FRIEDLAENDER, Ein neues Bild von Pieter Brueghel. (1 Tafel, 3 Abb.)

HEINRICH BERGNER, Römische Villen u. Gärten des Barock. (12 Abb.)

EMIL WALDMANN, Die Farbenkomposition in Raffaels Stanzenfresken.

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXIX., Heft 3:

G. J. WOLF, Die Münchner Sezession auf der XI. internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast. (19 Abb.)

C. GLASER, Der erste deutsche Herbstsalon.

FRITZ BURGER, Ludwig Herterichs Darstellungen der Pietà. (1 farbige Tafel, 3 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

IX., Heft 12:

ADOLF FEULNER, Die Klosterkirche in Triefenstein (Zopfkirchen I). (8 Abb.)

O. DOERING, Die Kunstausstellung in Paderborn (Schluß).

OSCAR GEHRIG, Maria Eilenrieder (Schluß). (1 Abb.)

RICHARD RIEDL, Wiener Kunstbrief (Schluß).

A. W. HOPMANN, Die große Kunstausstellung Düsseldorf 1913 (Schluß).

BARTMANN, Künstler u. Arbeiter. Eine Anregung.

X., Heft 1:

BODESLAUS MAŁOWSKI, Jacek von Malczewski. (9 Abb.)

O. DOERING, Ein Meisterwerk kirchlicher Goldschmiedekunst. (4 Abb.)

Corona-Leopardus-Schrein von Bernhard Witte-Aachen für das Aachener Münster.

OSCAR GEHRIG, Die XI. internationale Kunstausstellung im Glaspalast zu München 1913. — I. (2 Tafeln, 17 Abb.)

HOPMANN, Düsseldorfer Kunstbericht.

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Sezessionsausstellungen. — I.

Ausstellung älterer christlicher Kunst in Herzogenbusch.

Die bildende Kunst auf der Genter Weltausstellung.

EMPORIUM.

XXXVIII., Oktober 1913:

UGO OJETTI, Tranquillo Cremona. (27 Abb.)

FRANCESCO SAPORI, Francesco Francia (Il Pittore della Calma). (13 Abb.)

TOMASO SILLANI, Sulla via delle vestiglia inghirlandate. (24 Abb.)

MUSEUM.

III., Heft 5:

Francisco Goya. (36 Abb.)

Sonderheft über Goya mit Reproduktionen meist allgemein bekannter Werke, ohne Text.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI., Heft 7:

WITTE, Die vier Kreuzesenden und die Himmelsrichtungen. (1 Tafel, 1 Abb.)

WITTE, Über die Behandlung alter Paramente und ihre eventuelle Restaurierung.

OTTO WINTER, Die Dorfkirche auf der internationalen Baufachausstellung in Leipzig. (2 Abb.)

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 9:

Paolo Veronese, Das Gastmahl des Levi (Gesamtbild); Venedig, Akademie. Text von Corrado Ricci.

Paolo Veronese, Linke Gruppe aus dem Gemälde Gastmahl des Levi.

Paolo Veronese, Mittelgruppe aus dem Gemälde Gastmahl des Levi.

Paolo Veronese, Rechte Gruppe aus dem Gemälde Gastmahl des Levi.

Paolo Veronese, Christus und Johannes, Teilstück aus dem Gemälde Gastmahl des Levi.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Oktoberheft 1913:

ROGER FREY, Some Pictures by El Greco. (2 Tafeln.)

Von vier hervorragenden Werken Grecos, die sich augenblicklich im Besitz der Spanish Art Gallery in London befinden, werden hier behandelt und abgebildet: „Die Reue St. Peters" und eine „Kreuzigung", die aus seiner letzten Periode stammt.

LIONEL CUST, An Elizabethan Portrait. (1 Tafel.)

Ein von Mr. Henry Harris-London vor etwa 10 Jahren bei Christie angekauftes, eine italienische Inschrift tragendes Porträt wird als das des Earl of Sussex nachgewiesen.

LAURENCE BINYON, Chotscho. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Besprechung des bei Dietrich Reimer erschienenen Werkes von A. von Le Coq über die antike Stadt Chotscho in Turkestan.

REV. A. C. HEADLAM D. D., Oxford. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Eingehende Kritik des bei B. T. Batsford-London publizierten Buches „The Old Colleges of Oxford" von Aymer Vallance.

BERNARD RACKHÁM, Three Elizabethan Glasses. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Digitized by Google

GINO FOGOLARI, A New Venetian Primitive in the Galleries of the Accademia. (1 Tafel.)

Behandelt die große, trefflich erhaltene Madonna mit dem Bambino, die die Accademia in Venedig vor kurzem angekauft hat, und die nun das älteste Gemälde dieser Sammlung darstellt.

O. M. DALTON, Mediaeval and Later Engraved Gems in the British Museum. (1 Tafel mit 16 Abbildungen.)

TANCRED BORENIUS, The Reconstruction of a Polyptych by Signorelli. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Stellt den Altar in der Kapelle des Heiligen Christophorus in Sant' Agostino zu Siena, dessen Mittelstück eine Statue des Heiligen bildete, mit Sicherheit wieder her, wenigstens soweit es sich um die Predella handelt, während auch die Seitenstücke zu der Figur des Heiligen, die bisher als verloren galten, sehr wahrscheinlich zu finden seien in zwei Fragmenten von Signorelli in Sir F. Cooks Sammlung, die bisher als zu einer „Taufe Christi" gehörend bezeichnet worden sind.

G. F. HILL, Notes on Italian Medals. XV. (1 Tafel mit 9 Abbildungen.)

AYMER VALLANCE, Early Furniture. XII. (1 Tafel mit 5 Abbildungen.)

ETHEL ROSS BARKER, The Symbolism of Certain Catacomb Frescoes. I. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Teilt die Fresken der Katakomben in drei Gruppen: 1. die das Leben der Geschiedenen behandeln; 2. die den Heiland selber (als guten Hirten usw.) darstellen; 3. die die Sakramente der Taufe und des Abendmahles direkt oder meistens in Symbolen (Fisch, Arche Noahs usw.) zur Anschauung bringen, und beginnt mit der eingehenden Behandlung einiger dieser Darstellungen, wobei auf die zeitgenössische Literatur eingegangen wird.

Reviews. — Notes. — French Periodicals. Publications Received.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

JACOB BURCKHARDT, Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller, herausgegeben von Carl Neumann. München 1914. Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch.

KARL BUDDE, Nachtrag zu Prof. Hans W. Singers kritischem Verzeichnis der Radierungen von Adrian Ludwig Richter. Leipzig 1913. Verlag Georg Wigand.

ERWIN WURZ, Der Ursprung der Kretisch-mykenischen Säulen. Mit 161 Abbildungen. München 1913. Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch.

HERMANN WURZ, Von Spaniens alter Baukunst. Mit 34 Tafeln. München 1913. Verlag Georg Müller und Eugen Rentsch.

MAX VON BOEHN, Die Mode. Menschen u. Moden im 17. Jahrhundert. Nach Bildern und Stichen der Zeit ausgewählt und geschildert. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 9: O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Heft 5. Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H., M. Koch, Berlin - Neubabelsberg.

A. PIT, Quattrocentoplastik der Sammlung Lanz-Amsterdam; Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der bildenden Kunst, 1912, 1. Halbband. Verlag Georg D. W. Callwey, München.

PAUL ZUCKER, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento. Mit 41 Abbildungen. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Les Salons des Beaux-Arts à l'exposition de Charleroi en 1911. L'Art ancien par Jules Destrée, l'Art moderne par Robert Sand, les grands jours des salons par Richard Dupierreux. Brüssel 1913. Verlag G. van Oest & Cie.

GEORG HAGER, Die Museen und der Mensch; Separatabdruck aus Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege u. Heimatschutz. 7. Jahrgang 1913, Heft 2.

GEORG HAGER, Vom Geiste der Musen. Gesprochen am Schlusse des bayrischen Museumskursus am 9. Mai 1913 in Speyer.

LISA DE SCHLEGEL, Andrea Solario. Verlag Alfieri & Lacroix, Mailand.

LAURA FROST, Johanna Schopenhauer. Ein Frauenleben aus der klassischen Zeit. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

GARNAULT, Les Portraits de Michelangelo. Verlag Fontemoing & Cie., Paris.

BERNHEIMER, Philosophische Kunstwissenschaft. Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg. Preis M. 8.—.

WISLICENUS, Nachweis zu Shakespeares Totenmaske. Eugen Diederichs Verlag, Jena. Preis M. 4.—.

VON SACKEN, Baustile. 17. Aufl., bearbeitet von Jul. Zeitler. Verlag J. J. Weber, Leipzig. Preis M. 2.50.

KANITZ, Leitfaden der Ornamentik. 7. Aufl., bearbeitet von Prof. Dr. Hans W. Singer. Verlag J. J. Weber, Leipzig. Preis M. 3.—.

SAUERMANN, Deutsche Stilisten. Verlag Steinicke & Lehmkuhl, München. Preis M. 7.—.

FOREL, Voyage au Pays des Sculpteurs Romans. Bd. I. Verlag H. Champion, Paris.

Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege. Heft I—IV. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

SCHMITZ, Die Glasgemälde des königl. Kunstgewerbemuseums in Berlin. 2 Bde. Verlag Jul. Bardt, Berlin.

KAINZBAUER, Art, Behandlung und Wiederherstellung der Öl-, Tempera- und Freskogemälde. Verlag A. Hartleben, Wien. Preis Kr. 2.20.

CARO-DELVAILLE, Titien. Verlag Felix Alcan, Paris. Preis Fr. 3.50.

HAUTECOEUR, Greuze. Verlag Felix Alcan, Paris. Preis Fr. 3.50.

KERN, Humana civilitas. Eine Dante-Untersuchung. (Mittelalterliche Studien, I. Band, I. Heft.) Verlag K. F. Koehler, Leipzig. Preis M. 7.50.

BRANDL, Arthur Hertz. Tabellen der gesamten Kulturgeschichte. Verlag Arthur Hertz, München. Preis M. 2.50.

E. BÉNÉZIT, Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs etc. Bd. II: D—K. Verlag R. Roger & F. Chernoviz, Paris.

VI. Jahrgang, Heft XI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **J. H. C. Preistel**
Inh. A. Voigtländer-Cotzner
kauft u. übernimmt zur Versteigerung Sammlungen und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Elek. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Versts. Aukt. Trau (1905), Fürst Metternich (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

– **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 59. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Versteigerung der reichhaltigen **Kunstbibliothek** u. d. **Kupferstichkabinets** des † Herrn **Eugen Schweitzer (Berlin).** 20. bis 24. November 1913.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

HANS FRIES ALS ZEICHNER

Mit sechzehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH

Die Bibliothek der Ökonomischen Gesellschaft zu Freiburg (Schweiz) besitzt eine Chronik der Burgunderkriege in einer Handschrift des Peter von Molsheim (M. D. 410), die nach Art der mittelalterlichen liturgischen Handschriften ausgestattet ist: in den Körper der Initialen sind kleine Szenen und Figuren mit der Feder eingezeichnet; teilweise sind diese geschickt komponierten Initialbilder auch illuminiert, einzelne mit Deckfarbe in lebhaften Tönen, andere sind mit Aussparung der Lichtstellen sorgfältig mit matten Wasserfarben laviert. Die Initiale selbst ist jedoch in vielen Fällen nur ein Vorwand, um Figuren aller Art, religiöse und profane, in frischer flüchtiger Darstellung anzubringen; die Rahmen der Initialen werden auch häufig überwuchert durch das Anhängsel der grotesken Tier- und Menschenköpfe, der kecken Buchstabenschnörkel, die anspruchslos den leeren Raum füllen. Dazu gesellen sich noch Zierinitialen, die mit naturalistischen und geometrischen Formen gefüllt sind und stetig wechselnde ornamentale Motive aufweisen. Die eigentliche Randornamentation der Pflanzenranke wagt sich indes nur schüchtern hervor.

An zwei Stellen der Chronik eröffnen sich in den Zeichnungen wertvolle Ausblicke auf den Verfasser und Illuminator: das erstemal Blatt 12, wo in einer kleinen Initiale A in rotem Felde das heraldische Johanniterkreuz erscheint, das zweitemal Blatt 140, wo unten in der linken Ecke das Wappen des Meisters Hans Fries erscheint[1]).

Das Johanniterkreuz kann nur das von Gustav Tobler und Albert Büchi[2]) bereits genügend klargelegte Verhältnis des Freiburger Johanniters Peter von Molsheim zu dem Texte der Chronik bestätigen. Das einfache Wappen aber (Abb. 1), das auf einer Reihe von Tafelwerken des Hans Fries wiederkehrt, vermag zwar nicht alle heiklen Fragen, die sich an die künstlerische Ausstattung der Handschrift knüpfen, restlos zu lösen, aber es leitet uns nicht nur auf den Weg, um den Charakter des künstlerischen Schmuckes der Chronik besser zu ergründen, sondern hilft uns auch, das ganze Wesen des Freiburger Meisters noch besser zu verstehen.

Als der Rat der Stadt Freiburg durch Peter von Molsheim sich eine offizielle Chronik der Burgunderkriege — eine Überarbeitung einer älteren Redaktion Diebold Schillings — herstellen ließ, schwebte ihm ohne Zweifel als Vorbild in illustrativer Hinsicht eine Bilderchronik vor Augen, wie sie später Benedikt Tschachtlan oder Diebold Schilling veranlaßte: er wollte bedeutsame Ereignisse aus der jüngsten Vergangenheit dargestellt sehen.

1480 hatte der Berner Maler Heinrich Bichler[3]) für den Ratssaal zu Freiburg eine heute verschollene Darstellung der Schlacht bei Murten gemalt. Nach dem ganzen Charakter der Freiburgischen Chronik zu schließen, sollten auch in ihrem Bilderschmuck die Erinnerungen an die glorreichen Siege künstlerisch festgehalten werden. Zur Darstellung der Schlachten von Grandson und Murten waren zwar ganzseitige Bilder vorgesehen, aber die bilderreiche Handschrift enthält nur ein einziges historisches Vollbild: die Darstellung, wie Bilgri von Heudorf in seinem Boote das Schiff der wehrlosen eidgenössischen Kaufleute auf dem Rheine angreift, eine

(1) Auf das Wappen hat schon Jos. Zemp 1905 hingewiesen. Vergl. A. Büchi, Die Chroniken und Chronisten von Freiburg im Uechtland im „Jahrbuch für Schweizerische Geschichte" (Bd. 30, S. 337).
(2) Die Berner Chronik des Diebold Schilling 1468—1484; herausgegeben von Gustav Tobler. Bern, K. J. Wyss. Zwei Bände. Der dritte Band, bearbeitet von A. Büchi, wird demnächst erscheinen.
(3) Vergl. Jos. Zemp, Die Schweizerischen Bilderchroniken, S. 48, 124, 157 ff. und Schweizerisches Künstlerlexikon, I. Bd., S. 127.

Digitized by Google

Szene, die auch in dem Zürcher-Schilling nachweisbar ist, dessen Darstellung indes zu dem Bilde der Freiburger Chronik in keinem näheren Verhältnisse steht.

Die Darstellung in der Freiburger Handschrift dürfte bereits von dem jungen Hans Fries herrühren, der 1480 vom Rate der Stadt Freiburg ein kostbares in Brüssel gefertigtes Kleid geschenkt erhielt, als Heinrich Bichler seine große Schlacht bei Murten mit acht Gesellen in das Rathaus gebracht hatte. Der Freiburger Lehrling wäre, so möchte man annehmen, kaum so reich beschenkt worden, wenn es nicht die Absicht des Rates der Stadt gewesen wäre, sich die junge Kraft für die Zukunft zu sichern.

Die Zeichnungen werfen aber auf die Entwicklungsstufe des Hans Fries ein interessantes Licht, sie gehören zwei zeitlich weitgetrennten Epochen an, — sie bieten neben den ersten tastenden Versuchen auch die späteren reifen und verfeinerten Proben seiner Kunst, die ihn als einen Meister erkennen lassen, der gegenständlich in allen Sätteln fest saß.

Man wird die ersten Zeichnungen dem jungen Fries nicht absprechen dürfen. Aber man wird eben unwillkürlich zu der Vermutung geführt, daß der junge Künstler zweimal das Werk in Angriff nahm; daß er um 1480 bereits einen kühnen, aber zunächst gescheiterten Anlauf unternahm, die Chronik zu illustrieren, und dann etliche Jahre später, mit gereifterer Kraft und mit gesteigertem künstlerischen Aufwand, unter starken Einwirkungen seiner humoristischen Laune, in dem begonnenen Werke Proben seiner Gestaltungskunst gab, die den Reiz unbefangener Freude an den dargestellten Dingen wie an der eigenen Erfindung atmen.

Daß aber auch in der Zeit, als Hans Fries die Entwicklungsfähigkeit seines prächtigen Talentes als Zeichner in dem Bilderschmuck der Chronik bekundete, neben ihm an derselben Aufgabe noch ein anderer, aber ein von ihm künstlerisch durchaus Abhängiger, tätig war, geht aus einer ganzen Reihe von Bildinitialen hervor. Bei einer Anzahl von ornamentalen Initialfüllungen zeigt sich deutlich, daß eine Meisterhand die Initiale entwarf und ausführte und daß eine Gehilfenhand dasselbe Motiv ein paarmal nachzubilden hatte.

So blieb der einheitliche Charakter der Initialen der Chronik wohl im wesentlichen gewahrt. Aber ich zweifle nicht, daß Hans Fries noch am Anfange des 16. Jahrhunderts mit der künstlerischen Ausstattung der Chronik beschäftigt war. Die nackten Seligen, die von Engeln emporgetragen werden, wie der Höllensturz der Verdammten (Kgl. Galerie zu Schleißheim), Reste des seit 1501 für das Rathaus in Freiburg gemalten Jüngsten Gerichtes, stehen in der künstlerischen Fragestellung, ja selbst in einzelnen Typen den Federzeichnungen der Chronik nahe. Und ebenso ließe sich zur Festlegung der Entstehungszeit eines Teils der Initialen, an die in dem Freiburger Franziskanerkloster aufbewahrte Predigt des hl. Antonius von Hans Fries aus dem Jahre 1506 anknüpfen, die den von Teufeln durch die Luft entführten Wucherer darstellt.

Hans Fries war es indes nicht beschieden, den Bilderschmuck in der Chronik zu beenden. Es taucht in ihr schließlich noch eine andere Hand auf, die ganz anders als Fries mit der Feder die Konturen zieht, anders modelliert und abschattiert. Von dieser Hand, die an künstlerischer Feinheit Fries nicht nachsteht, ist der urwüchsige Ringkampf der beiden zwerghaften Narren ausgeführt worden, der in der ganzen Art der Auffassung sich an den Meister des Hausbuches anlehnt[1]) (Abb. 2).

* * *

(1) Ich komme auf diese Zeichnungen bei der Veröffentlichung des im Drucke befindlichen zweiten Bandes der Berner Chronik (Verlag von K. J. Wyss, Bern) eingehend zu sprechen.

Digitized by Google

Lassen sich auch nach diesen Feststellungen mehrere Hände in dem Initialenschmuck der Chronik unterscheiden, so fällt doch Hans Fries der wesentlichste Anteil an den Illustrationen zu.

Die Federzeichnungen der Chronik, die in einen gewissen Zusammenhang zum Texte gebracht werden können, sind jedoch alles eher als begleitende Illustrationen. Wohl kennt der Meister den bedeutsamen Stoff von Grund aus, und inhaltliche Beziehungen zwischen Text und Bild mußten sich notwendig ergeben, weil die lebhafte Phantasie des Künstlers die Erzählung in freiem Spiele begleitete. Oft genug aber erscheint dem Zeichner das Bewegungsmotiv des menschlichen Körpers beinahe ebenso wichtig als der geschichtliche Stoff an sich. Das rasche Festhalten der aus dem Inhalt der Chronik gewonnenen Eindrücke in einer mehr andeutenden als erzählenden Form und zwar mit einem minimalen Aufwand von leichten Federstrichen schien ihm geradezu zur Schule für das Studium der Bewegungsprobleme zu werden.

In der Chronik Tschachtlans findet sich eine Szene, wie ein Krieger den andern auf dem stumpfen Ende des Spießes in die Höhe befördert. Ein verwandtes Motiv hat auch Hans Fries (Abb. 3) verwendet. Die Szene erweckt den Eindruck, als seien die Figuren aus anderen Vorlagen zusammengestellt: der obere Mann zeigt wenigstens die Stellung des Kämpfers. Merkwürdig ist die durch eine Art perspektivischer Täuschung hervorgerufene Ähnlichkeit der Szene mit zwei Figuren auf dem Gauklerbilde des mittelalterlichen Hausbuches. Das Bewegungsproblem des Steigens faßte der Meister nochmals energischer an; bei dem zweiten Versuche hat er auch das Motiv des angestrengten, steilen Emporkletterns mit der Form des Buchstabenkörpers logisch begründet und glücklich in Einklang gebracht.

Die Gelenke bringt der junge Meister ferner in einer Bildinitiale U zum Sprechen, die das Motiv des Niederfallens auf ein Knie mit dem der straff emporgestreckten Arme vereinigt (Abb. 4). Die Figur zeigt den an den Händen gefesselten Peter von Hagenbach, der in dem Buchstabenkörper gleichsam in Kerkermauern auf den Knien liegt. Anmutige Körperbewegung entfaltet sich in der Darstellung des jugendlichen Prinzen von Tarent, die in eine Initiale J zügig hineinkomponiert ist. Bei dem Kapitel: „Wie man Gransens stat und clösterlin mit einem sturm gewan" bietet Hans Fries in dem Rund des Buchstabens keine kriegerische Szene, sondern das unmutig, aber entschlossen dreinschauende Köpfchen einer jugendlichen Klosterfrau, die ein messerartiges Instrument in der Hand hält; vielleicht die pikanteste Miniatur der Chronik, köstlich besonders durch das reizvolle Ährengefieder, aus dem sich das anmutige Köpfchen der Klarisin plastisch hervorhebt.

Inhaltlich anspielende Beziehungen anderer Art bieten sich wieder, wenn der Illustrator da, wo der Text die Werbungen der Herzogin Jolande von Savoyen behandelt, die Initiale J mit der Schlange und mit der künstlerisch wertvollen Gestalt einer Eva ausstattet, der er durch den Ausdruck schelmischer Koketterie in Haltung und Mienenspiel einen besonderen Charme zu geben versteht (Abb. 5). Umdichtung in Anschauung und Handlung ist es ferner, wenn Fries da, wo die Chronik von Verräterei und ihrem Lohn spricht, den vergnügt grinsenden Teufel in seiner Höhe darstellt und aus der engen Röhre des Höllentrichters einen bärtigen Mann mit einem merkwürdigen Kopfputz, einer Federkrone auf dem Haupte, in einer Art Schwimmbewegung seitwärts durch die Luft fliegen läßt (Abb. 6). Das Problem des Fliegens der menschlichen Gestalt ist ja, wie ich schon erwähnte, von Fries gern und mit Geschick behandelt worden; so auch bei der Schilderung der blutigen Eroberung von Stäffis, hier ist die nackte Figur vom Rücken darge-

Digitized by Google

stellt und nur am Oberkörper mit einem Gewandstück spärlich bekleidet; der Mann fliegt aufwärts in schräger Linie mit ganz straffgestreckten Beinen, das Haupt fällt auf den Nacken zurück, die eine Hand ist starr ausgestreckt (Abb. 7).

Wie das Groteske bei Fries in der Linie immer zwingend erscheint, so auch seine Behandlung der mannigfachsten, des komischen Beigeschmackes manchmal nicht entbehrenden Bewegungsmotive: des Steigens und Kletterns, des Balancierens, der Grätschstellung im Hocken usw. Es sind Momentaufnahmen von heiterster Lebhaftigkeit und durchaus künstlerischer Empfindung, die Fries oft mit einem minimalen Aufwand von Strichen in einer impressionistischen Skizzenkunst bietet.

* * *

Im Bilderkreis der Chronik behauptet auch das religiöse Stoffgebiet einen breiten Spielraum. Zuerst tritt es zaghaft und nicht ohne eine gewisse Zwiespältigkeit im Grundton auf. Verhältnismäßig groß ist die Zahl der Heiligengestalten, die sich in ganz verschiedenen Größenverhältnissen, auch in ganz verschiedener zeichnerischer und koloristischer Ausführung in der Chronik finden. Ihre Reihe eröffnet die segnende Gestalt des hl. Johannes, der in der Rechten den Kelch hält, über dem sich eine kleine Schlange zeigt. Die in besonders sorgfältiger Federzeichnung ausgeführte, stark schraffierte Figur erhebt sich auf grünem Grunde (Abb. 8). Die interessanteste Heiligenfigur der Chronik ist die des hl. Petrus; in der intensiven Aktion, mit der der Heilige aus dem Hintergrund kommt und seinen mächtigen Himmelsschlüssel in dem Vordergrund aufpflanzt, liegt eine künstlerische Rechnung besonders feiner Art vor. Von den übrigen Heiligenfiguren erfordern noch einige andere Hervorhebung, so die des Jakobus maior mit dem Pilgerstab, des hl. Ritters Mauritius, des langbärtigen Einsiedlers Antonius, des heiligen Bischofs Theodul usw.

Fast noch größer erscheint der Aufwand an künstlerischen Mitteln der Darstellung bei den zahlreichen Figuren der weiblichen Heiligen. Diese Heiligengestalten sind meist aus verwandtem Geschlecht; es sind mit wenigen Strichen gezeichnete, gewöhnlich graziös bewegte Figürchen mit einem leisen Anhauch vornehmer Weltlichkeit. Die Eigenart der Kunst des Meisters findet sich besonders geistreich ausgeprägt in der stattlichen Gestalt der gekrönten hl. Katharina, einem schlanken Konsolfigürchen, an dessen biegsamem Wuchs die Falten ruhig dahingleiten (Abb. 9). Die schlanke, statuettenhafte Behandlung kehrt auch bei der von einem Nachklang mittelalterlicher Poesie umwehten Gestalt der hl. Barbara wieder. Hier konnte es freilich Hans Fries nicht übers Herz bringen, ihr mit ein paar kecken Strichen das Anhängsel eines häßlichen Angesichts zu geben, in dessen schiefgezogenem Mund ein Finger zynisch zwischen den Backenzähnen stochert (Abb. 10).

Fries beobachtete auch das Bild der großen und bewegten Zeit der Burgunderkriege gerne als satirischer Chronist. Den künstlerischen Randglossen, die seine Zeichenfeder zur Chronik beisteuerte, gab er ein durchaus persönliches Gepräge. Bei ihm ist auch der Sinn für allegorische und satirische Ausnutzung des Tiercharakters bereits geweckt. Die Anspielungen, die er bietet, sind ungesucht sich darbietende Parallelen, in denen allerdings die Satire einen üppigen Boden findet, aus dem der Eifer des Zeichners zahlreiche Sarkasmen auf Personen und Zustände seinerzeit herausziehen konnte. So muß der gierige, emporkletternde Affe „die Raublust der schnöden Schelmen und Freiheitsbuben" illustrieren, die sich nicht am Kampfe, wohl aber beim Beutemachen beteiligten; der Drache weist auf den „Wüterich und Blutvergießer" Karl den Kühnen hin; der jagende Hund

Digitized by Google

auf den „Hetzhund" dieser Kriege, auf Jolande von Savoyen. Mit harmloser Freude und ohne satirische Tendenz, wohl aber nicht ohne den Reiz versteckter Anspielung, erscheint dann das Eichhörnchen, das an einer Nuß knuspert, der verendende Hirsch, der drollig sitzende Bär, die als Mittelding zwischen Mensch und Tier gebildete Eule.

Juwelen einer geistreichen, von Energie und Sarkasmus übersprudelten Zeichenkunst sind die verschiedenen menschlichen Köpfe, die den Initialen angehängt oder eingezeichnet sind. Man erstaunt, einem großen Humoristen in Fries zu begegnen, der am liebsten das Porträt der historischen Ereignisse, das er eigentlich zu geben hatte, wenigstens teilweise in einem schnurrigen Vexierspiegel aufgefangen hätte. Konnten wir schon bisher beobachten, daß Fries die köstliche Gabe besaß, mit Feder und Pinsel zu plaudern und zu pointieren, so lernen wir seinen beweglichen Geist erst recht in diesen karikierten Köpfen kennen. Manchmal spricht freilich ein ziemlich grausiger Humor aus den phantastisch entstellten und verzerrten Köpfen; aber die bärtigen Profile mit den fletschenden Zähnen und den langherausgestreckten Zungen sind, selbst vielleicht durch Bemalung der Schilde angeregt, Vorgänger der Steinfratzen und Masken der Festungstore (Abb. 11). Mit sicherer Hand hat Fries diese originellen, wild dräuenden Köpfe hingeworfen. Das waren ihm dekorative Masken: daneben aber finden wir Köpfe, deren charakteristische Partien ins Groteske übertrieben sind. Neben gutmütig-breiten Angesichtern, in deren behaglichen Backenfalten das breite Lachen der Selbstzufriedenheit nistet, finden wir auch solche mit der Brille auf der Nase, aus deren erregten Zügen natterartig spitzer Hohn geifert (Abb. 12), dann wetterfeste, verschlossene Männerköpfe, in denen sich grämelnde Bitterkeit und Schwermut ausprägt; ja in einer Initiale zeigt sich am oberen Teile die höhnisch-grinsende Grimasse mit weitaufgerissenem Mund, darunter die köstlichste Personifikation blödester Gutmütigkeit (Abb. 13). In diesen physiognomischen Studien spiegelt sich die ganze Stufenleiter menschlicher Gefühlserregungen und Stimmungen wieder (Abb. 14).

Fries war offenbar dadurch so außerordentlich zur Karikatur befähigt, daß er stets mit möglichst Wenigem das Wesentlichste zu treffen wußte. Gerade seine rasch hingeworfenen, leicht mit der Farbe getönten Köpfe kennzeichnen ihn als einen Meister von ungewöhnlicher Mannigfaltigkeit der künstlerischen Ausdrucksmittel. Oft ging er verblüffend nahe an die Wirklichkeit heran, dann riskierte er wieder tolle Verzerrungen, die an die physiognomischen Studien Leonardos erinnern. Bald ist es der feinste graphische Reiz, mit dem er seine Initiale ausstattet, bald wirkt er ergötzlich durch die burleske Naivität, zu der ihn der Text der Chronik reizte. Aber nicht immer liegt die Karikatur des Meisters Fries jenseits von Haß und Liebe, wie auch manche der Initialen durch die derbe Art des künstlerischen Scherzes eine eigenartige Würze erhalten haben, die sich nur schwer in den „ästhetischen Kategorien" unterbringen läßt.

Im Gegensatze hierzu zeigt eine Reihe von Federzeichnungen der Chronik feine Konturen von schlanken nackten Frauenkörpern — ohne Zweifel angeregt durch gleichzeitige Kupferstiche, aber sicher von dom ernsten Streben geleitet, über die bloße Nachahmung hinaus zu schöpferischer Herausbildung des lebendigen synthetischen Eindrucks zu gelangen. Wie lebhaft Hans Fries Konstruktions- und Bewegungsfragen des menschlichen Körpers beschäftigten, beweist namentlich die bereits erwähnte, sorgsam in Licht und Schatten, in Schraffierung ausgeführte reizende Konsolenfigur der schreitenden Eva. In den Dimensionen noch etwas größer, aber ebenso sorgfältig und energisch in der Modellierung ist eine zweite Aktstudie,

Digitized by Google

wiederum auf einer Konsole, die mit einer ganz eigenartigen Grazie und einer auffallend herben Anmut ausgestattet ist (Abb. 15). In wieder anderer, noch differenzierterer Körperhaltung, indes in derselben gotisch-spitzen Grazie, zeigt sich in der Chronik noch eine andere jugendliche nackte Frauengestalt; sie steht, von der Seite gesehen, auf einer in den Profillinien nur knapp angedeuteten Konsole, während der Oberkörper sich dem Beschauer zuwendet; hier durchschneidet das in gebrochener Linie langherabfallende Kopftuch den Oberkörper (Abb. 16). Die Beherrschung des Bewegungsausdrucks blieb auch auf diesem Gebiete das Ziel des Zeichners. Und gewiß gehören gerade diese delikaten Akte zu den reizvollsten und lehrreichsten Proben der Chronik. Aus solchen Aktstudien sind dann phantastische Bildungen hervorgegangen, wie die Melusine, zu deren Darstellung entweder die Ulmer Holzschnitte der Bämlerschen Ausgabe oder Spielkarten die Veranlassung gegeben haben. Männliche Akte in dem geschilderten Sinne bietet die Chronik nicht, doch können als solche die bereits erwähnten, halbbekleideten fliegenden Gestalten, die das Momentane trefflich fixieren, wohl in Betracht kommen.

Jedenfalls läßt dieser schier unerschöpfliche Reichtum an künstlerischen Einfällen Hans Fries nicht nur als einen Zeichner von ganz gewaltiger Fruchtbarkeit erscheinen, sondern auch als einen Meister, in dem Geist und Witz sich glücklich vereinigte. Bisher war Fries eigentlich nur als Tafelmaler bekannt. Wie wenig aber das sein Wesen erschöpft, was seinen Ruhm geschaffen hat, erfahren wir durch einen Blick auf seine Federzeichnungen, die ihn uns von einer ganz neuen Seite kennen lehren. Es ist nun beachtenswert, daß Fries schon 1521 in einem Vers auf dem Titelblatte der Schrift: De artificiali perspectiva des Jean Pelerin, gen. Viator, in einer Linie u. a. mit Leonardo genannt wird. Man hat bisher in dieser Zusammenstellung nichts mehr als eine billige Humanistenphrase erkennen wollen, ohne zu ahnen, daß in ihr ein berechtigter Hinweis auf eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Meistern verborgen ruht. Auch Fries hat sich, ähnlich wie Leonardo, mit der Festlegung der Typen menschlicher Gesichtsbildung beschäftigt, die ihn auf das Gebiet der Karikaturenzeichnung führte. Wie unrichtig es ist, anzunehmen, der Hang zum Karikaturenhaften setze bei den Deutschen erst in späteren Jahrhunderten ein, beweist ein Blick auf die Zeichnungen in der Burgunderchronik, in denen der Begriff der Karikatur sogar gelegentlich auch in einer unverkennbaren Zuspitzung auf das zeitgenössische politische Leben erscheint. Man wird die Anlage des Hans Fries als „lachender Zeichner", als Humorist und Satiriker, ja sogar als ein mit einer kleinen Dosis Zynismus ausgestatteter Karikaturist kaum länger übersehen können, um so weniger, als sich hinter dem leichten Spiel seiner Laune, hinter dem schnurrigen Humor seiner Köpfe ohne Zweifel eine tiefe und eigene Persönlichkeit verbirgt, die, ähnlich, wie dies von Honoré Daumier gesagt worden ist, sich gelegentlich „entladen" mußte.

Die Friesschen Zeichnungen der Chronik sind freilich in nicht wenigen Fällen von Holzschnitten und Kupferstichen gleichzeitiger Meister beeinflußt und inhaltlich angeregt. Spielkarten haben in einigen Fällen die Anregung gegeben, namentlich sind es die Spielkarten des Meisters E. S., die Hans Fries genau gekannt zu haben scheint, aber auch die Stiche des Hausbuchmeisters sind ihm ebensowenig fremd geblieben, wie die Holzschnittwerke seiner Tage, aus denen er unbedenklich schöpfte. Am klarsten tritt uns das Abhängigkeitsverhältnis von den Spielkarten bei den Tierfiguren, wie dem Bären, dem Hund, dem liegenden Hirsch vor Augen[1]).

(1) Vgl. Max Geisberg, Das älteste deutsche Kartenspiel; Straßburg 1905.

Digitized by Google

Wieviel aber auch auf Entlehnungen zurückzuführen sein mag: die Burgunderchronik gibt uns doch eigentlich den Schlüssel zu dem künstlerischen Wesen des Freiburger Malers; sie erzählt uns, wie er seinen zeichnerischen Stil gewann, sie zeigt uns, mit welcher Gewissenhaftigkeit er den Dingen als Zeichner zu Leibe ging, mit welch rassiger Wucht er aus der Erscheinungswelt Übertreibungen typischer Charaktere hervorgehen ließ, sie lehrt uns gleichzeitig, mit welcher Ehrfurcht er vor der großen Lehrmeisterin Natur stand und wie er in der Beherrschung der verschiedenen Bewegungsprobleme eine förmliche Schule bei Gelegenheit der künstlerischen Ausstattung der Burgunderchronik durchmachte.

Digitized by Google

DIE PREDELLE FRA FILIPPOS IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM UND IHR GEGENSTÜCK

Von HENRIETTE MENDELSOHN

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

In den „Amtlichen Berichten aus den königl. Kunstsammlungen“[1]) hat Fischel ein Blatt aus der königl. Bibliothek zu Windsor mit zwei Zeichnungen nach Fra Filippo veröffentlicht, welche endgültig beweisen sollen, daß das Predellenstück des Kaiser-Friedrich-Museums ehemals zum Krönungsbilde aus Sant' Ambrogio gehörte. Das Windsorer Blatt enthält eine Gewandstudie nach Johannes dem Täufer auf dem Krönungsbilde, und darunter eine zweite Zeichnung nach einer Figur aus der Predelle: die rechts über die Wiege gebeugte Frau. Fischel kann sich die Entstehung dieser zwei Figuren auf einem Blatt nur so erklären, daß sich beide Vorlagen dem Zeichner auf einer Bildfläche darboten, wie es bei einem Altarbild und seiner Predelle der Fall ist. Daß Lippi selbst der Zeichner des Windsorer Blattes gewesen sei, scheint Fischel zweifelhaft.

Das Vorhandensein von zwei nach einem Meister gemachten Skizzen auf einem Blatt ist noch lange kein Beweis, daß die beiden Vorlagen sich ehemals auf einem und demselben Altarbilde befanden; es ist nicht einmal nötig, daß sie an demselben Orte vereinigt waren. Immerhin besteht für diesen Fall eine Möglichkeit. Vielleicht brauchte der Zeichner und Verehrer Lippis in Sant' Ambrogio selbst nur das Haupt zu wenden, um außer auf den berühmten Hauptaltar auf ein zweites Werk Lippis zu stoßen, das die Berliner Predelle enthielt. Albertini erzählt nämlich ausdrücklich von Sant' Ambrogio, daß es dort außer dem großen Altarbild noch andere Bilder Fra Fillippos gab: „La chiesa di sancto Ambrosio è antiqua et devota, con picture et tavola di fra Philip....“[2]).

Daß Albertini haarscharf mit philologischer Genauigkeit zwischen „tavola“ und „pittura“ in dem Sinne geschieden habe, daß er nur die Altarbilder mit „pittura“ und die anderen Gemälde mit „tavola“ bezeichnet habe, ist ausgeschlossen. Auch Ghirlandajos „Heimsuchung“ im Louvre, das Lorenzo Tornabuoni 1491 für den Altar der Kirche Santa Maddalena de' Pazzi stiftete, erwähnt er unter „pitture“. Albertini hat in Sant' Ambrogio vermutlich nur die große berühmte Tafel des Hauptaltars im Gegensatz zu kleineren Altarstücken als „tavola“ hervorgehoben. Einem kleineren Altarblatt würde auch das kleine Format der Berliner Predelle entsprechen.

Ich habe seinerzeit meine Bedenken gegen die Zugehörigkeit der Berliner Predelle zum Krönungsbilde ausgesprochen[3]). Da aber seither das Bild im Berliner Katalog noch immer als Teil des Krönungsbildes gilt und diese Annahme in dem Fischelschen Artikel eine scheinbare Stütze findet, so muß ich in erweiterter und allgemeinerer Form wenigstens einen meiner damals verneinenden Gründe bringen, der in seiner rohen Zahlenlogik etwas wie eine mathematische Gewißheit enthält. Ich hatte schon damals die Behauptung ausgesprochen, daß die Berliner Predelle nicht breit genug für das Krönungsbild ist. Eine Einordnung kann nur durch eine Vergewaltigung geschehen mittels einer so breiten Umrahmung, die eine stilistische Ungeheuerlichkeit in der Geschichte des Rahmens bedeuten würde. Der einstige

(1) XXXIII. Jahrgang, Nr. 7.

(2) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, herausg. von Jordan. II. Bd., S. 441.

(3) Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX. Bd., S. 485 ff. und Fra Filippo Lippi, Berlin 1904.

Digitized by Google

Rahmen des Krönungsbildes war jene dreibogige Übergangsform der Spätgotik, als dessen köstliches Beispiel Gentile da Fabrianos Dreikönigsaltar zu betrachten ist. Die Entwicklungsgeschichte des florentiner Rahmens liegt noch in den Anfängen[1]), mit ihr die des Predellenbildes.

In der gotischen vielteiligen Ancona gehen die Darstellungen der Predelle oft ohne architektonische oder gemalte Trennung ineinander über. Daneben kommt als trennende Umrahmung der einzelnen Darstellungen ebensowohl der gotische Vierpaß wie eine Teilung durch ein schmales architektonisches Glied oder Leistchen vor. Die gehäuften ungetrennten Geschichten in der Predelle finden sich noch in Fra Angelicos Krönungsbilde im Louvre[2]). Lorenzo Monacos Krönungsbild (Uffizien) zeigt oben die Übergangsform des spätgotischen dreibogigen Rahmens; die Predelle weist noch den gotischen Vierpaß auf. In der Predelle seiner „Verkündigung" in S. Trinità bringt Lorenzo dann die einfache Teilung durch schmale Leisten.

Die feine zarte Leiste, welche die einzelnen Predellendarstellungen umrandet und teilt, ist charakteristisch für das florentiner Quattrocento, speziell für die Zeitgenossen Fra Filippos. Zwar hat sich der ursprüngliche spätgotische Rahmen für Fra Angelicos Altarbild in S. Domenico bei Fiesole nicht erhalten, das alte Verhältnis von Altarstück und Predelle ist aber auch im Renaissancerahmen verblieben und ergibt eine feine Leiste. Ganz schmale Umrahmung weist noch heute die Predelle des Altars der Linaiuolo auf[3]). An Stelle der architektonischen Umrahmungen können auch gemalte Trennungen, Balustraden und andere einfache Motive treten. Das Kennzeichen aller dieser Umrahmungen ist, daß sie dünn und anspruchslos erscheinen, selbst noch bei ganz spät zu datierenden Bildern, so z. B. in dem 1482 bezeichneten Bilde Cosimo Rosellis in S. Spirito zu Florenz: Predellenteile je 60 × 22 cm, gemalte Teilung 3 cm. In derselben Kirche die fünfteilige Predelle zu dem 1505 datierten Madonnenbilde von Raffaellino del Carli, wo eine Holzleiste von etwa $4\frac{1}{8}$ cm das Predellenstück von 37 × 18 cm umspannt und teilt[4]). Solche Maßverhältnisse sind nicht von der Willkürlichkeit des Individuums abhängig, sondern durch das Stilgefühl der Zeit bedingt; deshalb finden sie auch in der zeitlichen Skulptur ihren Widerhall, so z. B. Andrea della Robbias Altartafel Gradara (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)[5]).

Für Fra Filippos Kreis kommen ein paar wichtige Beispiele mit derselben Anordnung in Betracht, die einen Anhalt für die üblichen Verhältnisse geben. Das eine liefert der berühmte Rahmen Gentiles von 1423: Seitenteile der Predelle je 62 × 24 cm, mittleres Teil 65 cm breit, Leistenumrahmung 5 cm breit. Das andere Beispiel eines dreibogigen Rahmens mit dreigeteilter Predelle liefert Fra Filippo selbst in seiner Madonna aus S. Spirito von 1438: Seitenteile der Predelle je 57 × 25 cm, mittleres Teil 91,5 cm breit, Leistenumrahmung 7,5 cm breit. — Fra Filippos Madonna aus S. Croce mit der von Pesellino gemalten Predelle bietet zwar eine etwas andere Anordnung im gradlinigen Renaissancerahmen und etwas vorspringender Predelle. Aber auch hier waltet in den gemalten Trennungsteilen dasselbe Gefühl für das Schmale: jedes Predellenstück 41 × 20 cm, die Trennungsfelder etwa 3 cm. Will man nun die Predelle des Kaiser-Friedrich-Museums, die 52,6 cm, also

(1) Bock, Florentinische und venezianische Bilderrahmen, München 1902.

(2) Abb. Schottmüller, Fra Angelico, S. 48

(3) Abb. a. a. O., S. 34, 35.

4) Abb. Bock, S. 42, ähnliche schmale Teilungen mit gemaltem Balustradenmotiv in einem Bilde, desgleichen Meister in Madonna degli Angeli bei Siena, 1502.

(5) Abb. Schubring, Luca della Robbia und seine Familie, S. 94.

Digitized by Google

im Lichtmaß etwa 51 cm lang ist, symmetrisch, wie es die damalige Anordnung erforderte, unter einen der äußeren Bogenabschnitte bringen, so ist dies nur durch eine Leistenbreite von 20,66 cm möglich. Der entsprechende Punkt, durch den die Mitte der beiden inneren Leisten gehen müßte, liegt nämlich genau 82 cm vom Bildrande entfernt: es ist der Mittelpunkt der beiden kleinen Tondi der Verkündigung. Wir kommen so zu der höchst einfachen Gleichung mit einer Unbekannten $51 + {}^3/_2\, x = 82$, wodurch sich als ungeheuerliches Resultat für die Breite der umrahmenden Leiste $x = 20{,}66$ cm ergibt.

Als man die Predelle des Kaiser-Friedrich-Museums als zugehörig zum Krönungsbilde aus Sant' Ambrogio erklärte, führte man als Hauptbeweis an, daß darauf das Bienenwunder des heiligen Ambrosius dargestellt sei. Da nach florentiner Gewohnheit die Geschichten in der Predelle den oben im Altarbild vorkommenden Heiligen entsprachen, so folgerte man, daß die Berliner Predelle mit der mutmaßlichen Legende aus der Jugend des heiligen Ambrosius sich ehemals unter dem linken Teile des Altarbildes, unter der Figur dieses heiligen Erzbischofs befunden habe. Als Seitenstück müßte dann die rechte Seite der Predellentafel eine Darstellung aus dem Leben Johannes des Täufers enthalten haben, des Heiligen, der die rechte Bildecke beherrscht. Ich habe seinerzeit schon darauf hingewiesen, daß alle wesentlichen Punkte, welche sowohl die Erzählung des Bienenwunders kennt, als auch dessen Darstellungen in der bildenden Kunst bringen, hier fehlen; der Bienenschwarm, das schlafende Kind und eine wichtige Figur: der Präfekt. Wen bisher die Unmöglichkeit der Maße, die Unwahrscheinlichkeit der Legendenerklärung nicht überzeugt hat, der muß seine Meinung vor dem Seitenstück der Berliner Predelle ändern, das keinesfalls einen Gegenstand aus der Geschichte Johannes des Täufers, sondern aus der des heiligen Augustinus enthält. Das Bildchen ist im Besitz Ihrer Kaiserl. Hoheit der Herzogin Eugenie von Oldenburg in Petersburg. Es schildert dieselbe Szene aus dem Leben des Heiligen, die auch Botticini in einem kleinen Predellenstück der Uffizien dargestellt hat. Augustinus sieht am Ufer des Meeres ein Kind mit einem Löffel beschäftigt, das Meer in eine kleine Grube zu schöpfen. Als der Heilige das Kind wegen seines unsinnigen Vorhabens zur Rede stellt, antwortet ihm der göttliche Bote: es sei leichter das Meer mit einem Löffel auszuschöpfen, als das Wunder der heiligen Dreieinigkeit zu ergründen.

Zur Zeit der Drucklegung meines Buches kannte ich das Bild nur aus der Photographie und setzte es in die späte Periode Lippis[1]). Erst nach Besichtigung des Originales und genauen Messungen muß ich es als Gegenstück zur Berliner Predelle ansehen.

Das Bild wurde vom älteren von Liphardt für die Großfürstin von Oldenburg als echtes Bild Fra Filippos bei Gagliardi in Florenz gekauft. In der Ausstellung der „Starye Gody" 1909 wurde es versehentlich als Schulwerk ausgestellt, sofort aber von Ernst von Liphardt und von v. Schmidt dem Meister selbst zurückgegeben. Auch Lionello Venturi hält es für echt[2]).

Das Brett, auf dem das Bild gemalt ist, ist sehr wurmstichig, das Holz so schadhaft und geplatzt, daß es auf der Rückseite zum Schutz mit neuem Holz belegt wurde. Sein genaues Maß beträgt in der Breite 52 cm und in der Höhe 28,8 cm, an einzelnen Stellen 29 cm (es ist nicht ganz ebenmäßig). Die Berliner Platte mißt in der Breite 52,6 cm, in der Höhe 28 cm; an der oberen Seite fehlt aber ein Stückchen, das etwa zu 29 cm neu ergänzt wurde, um einen genügenden Platz zu ge-

(1) Vergl. Fra Filippo Lippi, S. 152 ff.
(2) L'Arte 1912, S. 125.

Digitized by Google

winnen, das Bild vom Rahmen überschneiden zu lassen. So ergibt sich durch diese nachträgliche Ergänzung das ursprüngliche gleiche Maß für die Höhe der beiden Platten. Die beiden Längsseiten des Petersburger Brettchens weisen eine augenscheinliche Beschneidung auf — auch hier wird der ursprüngliche Zustand etwa 52,6 cm betragen haben. Der Künstler pflegte manchmal als provisorischen Rahmen und als Tonwert für die Komposition seine Bilder mit einem dunklen Rändchen zu umziehen. Es ist für die Zusammengehörigkeit der beiden Predellen wichtig, daß beide Bildchen dieselbe schwärzliche Tonumrandung besitzen, nur daß sie beim Petersburger Bild an den beiden Längsseiten durch Abschneiden zu einer ganz fragmentarischen Andeutung von etwa 0,25 und 0,35 cm zusammengeschrumpft ist, während das Berliner Bildchen noch Umrandungen von 0,8 und 0,5 cm an den Längsseiten zeigt. Das ursprüngliche Maß beider Predellenbretter wird somit 52,6 × 29 cm gewesen sein.

Das Petersburger Bild ist etwas nachgedunkelt und rissig, das Gold der beiden Heiligenscheine und Borden am Gewand des Erzbischofs sehr abgeschabt, so daß die rote Untermalung hervorsieht; es hat aber glücklicherweise nicht von Restaurationen gelitten. Der weißbärtige Augustinus trägt einen dunkelblauen Mantel, der so zurückgeschlagen ist, daß das karminrote Futter mit rosigen Lichtern als hauptsächlichster Farbenwert darin spricht. Die Mitra ist weiß. Das göttliche, blonde Kind trägt ein blaugraues Röckchen. Das Pult des Heiligen ist braun. Der dreifache Kinderkopf der heiligen Dreieinigkeit ist in feinen grauen Tönen gehalten. Das rohe Nennen der Grundfarben der Landschaft: der Boden ist bräunlich, Büsche und Bäume olivgrün, Luft und Fluß bläulich, letzterer mit weißen Wellen, gibt nichts von dem Reiz der feinen Gesamtfärbung. Die Berge und die zarte Art, mit der die Ferne und die Luft zusammengestimmt ist, erinnert an den Ausblick durch die Tür und das Fenster der Berliner Predelle. Ich habe schon auf die vielen für Fra Filippos eigene Hand sprechenden Formen in meinem Buch hingewiesen: die breite runde Ohrmuschel (Augustinus), die starke Ausbuchtung an der Maus. Der Kopf des Augustinus erinnert nicht nur an die Evangelistenköpfe in Prato, sondern mutet uns wie ein Zwillingsbruder des heiligen Joachim an (Chor des Domes zu Prato, Abschied des Johannes). Dazu kommt der unverkennbare häßliche Kindertypus des Frate. Zu allgemeinen Gepflogenheiten des Künstlers gehört das wackelige Stehen des Heiligen und der unter dem Ärmel vorgezogene Gewandzipfel, die eckig, fast rechtwinkelig auf dem Boden aufliegende Gewandung (besonders beim Kindchen), die feinen Lichter an den Rändern der Gegenstände (sehr gut erhalten in dem kahlen Baum im Vordergrunde und dem Röckchen des Kindes); der dreifache Kinderkopf als Zeichen der Dreieinigkeit ist durchaus nicht allgemein in der damaligen florentiner Kunst, sondern für Lippi bezeichnend. Donatello z. B. bringt den dreifachen bärtigen Männerkopf (Tabernakel von Or Sant' Michele)[1]).

Auf die Ähnlichkeit der Landschaft mit dem aufsteigenden Fluß, die auch im Wunder des heiligen Fredianus eine Rolle spielt, hat schon von Liphardt hingewiesen[2]). Die vollen goldenen Nimben mit dunkler Umrandung kommen auch sonst im Spätstil vor (heiliger Antonius und Michael, Sammlung Cook). Dagegen deutet der abweichende und für Fra Filippo ganz außergewöhnliche Strahlennimbus des Seitenstücks der Berliner Predelle vielleicht auf den bisher unbekannten Inhalt der Legende hin: den Lichtschein, der das heilige Kind plötzlich umfließt[3]).

(1) Schubring, Donatello, Anm. 22, bringt noch andere Beispiele.

(2) Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections Privées Russes, Bruxelles 1910.

(3) Darauf hat in der ersten Anzeige des Bildes schon Schubring hingewiesen (l'Arte 1906, S. 384).

Digitized by Google

EIN PORTRÄT VON HANS VON MARÉES

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel

Von CARL GEBHARDT

Wenn man die Frühzeit im Oeuvre Marées' durchgeht, bleibt man immer wieder vor einem Porträt aus dem Jahre 1860 halten, das durch seine unmittelbare Menschlichkeit den Beschauer für sich gewinnt und nicht mehr freigibt. Das Bild befindet sich in Frankfurt, in der Sammlung von Frau Jakob Weiller und ist von Meier-Graefe in seinem Marées-Katalog als Nr. 58: „Bildnis eines jungen Mannes, wahrscheinlich eines Münchener Malers" abgebildet und beschrieben und im biographischen Bande in seiner Bedeutung für die Entwicklung Marées' gewürdigt worden (Julius Meier-Graefe, Hans von Marées, sein Leben und sein Werk, München 1909—1910, II. Bd. S. 40f., I. Bd. S. 69).

Die Frage nach der Persönlichkeit des Dargestellten, die Meier-Graefe offen lassen mußte, vermag ich heute zu beantworten: es ist der aus Besançon stammende und in Frankfurt tätig gewesene Maler Jules Lunteschutz. Die beigefügten Porträts von Lunteschutz können zum Beweise der Behauptung genügen. Es sind dies ein Porträt, das Courbet von dem ihm befreundeten Künstler gemalt hat und das aus dem Nachlaß des letzteren in den Besitz des Städelschen Instituts gekommen ist, wahrscheinlich bei dem Aufenthalt Courbets in Frankfurt, 1859, also ein Jahr vor dem 1860 datierten Marées-Porträt entstanden, dann ein Selbstporträt von Lunteschutz, im Besitz des Herrn Moriz Goldschmidt in Frankfurt, wohl aus dem Ende der 60er Jahre, und schließlich eine Photographie von Lunteschutz aus der gleichen Zeit, die ich von der Tochter Angilbert Göbels erhalten habe. Ich könnte weiter noch eine Karikatur von Lunteschutz anführen, die ich in der Bibliothek von Besançon gefunden habe; sie ist von einem Dilettanten, einem Agenten Alexandre Bertrand 1843 gefertigt und auch hier ist die Ähnlichkeit mit dem Marées-Porträt unverkennbar. Ich habe die Abbildung dieses Porträts verschiedenen gezeigt, die mit Lunteschutz in den sechziger Jahren bekannt gewesen sind, und ohne daß ich einen Namen genannt, ist dieser mit Sicherheit von ihnen in dem Bilde erkannt worden. Das Porträt hat sich, soweit sich feststellen läßt, immer in Frankfurt befunden. Es war früher in der Sammlung des Herrn Julius Caesar v. Kotsch-Etterbeck und ist bei deren Auktion 1907 in den Besitz des Herrn Weiller übergegangen.

Die Identifikation hätte keine andere Bedeutung als die einer Befriedigung unserer Neugierde, wenn nicht die Persönlichkeit des Dargestellten ihr einige Wichtigkeit gäbe. Bekannt ist Lunteschutz bisher nur als der Freund Schopenhauers, der den Philosophen, dessen täglicher Tischgenosse er war, verschiedene Male porträtiert und der auch einmal eine Übersetzung der „Parerga und Paralipomena" in Angriff genommen hat. Obwohl er auf der Berliner Jahrhundertausstellung vertreten war, ist er als Maler so gut wie unbekannt geblieben. (Auch Weizsäcker nennt gerade nur seinen Namen.) Tatsächlich ist die Bedeutung Jules Lunteschutz' für die Frankfurter Malerei groß genug. Seine beste Zeit fällt mit der Zeit des Bundestags zwischen 1848 und 1866 zusammen, als Frankfurt eine Weltstadt von stark französischem Gepräge war. Er war der Porträtist der vornehmen Gesellschaft und der gesuchte Causeur ihrer Salons. Zugleich ist aber durch ihn sein Freund und engerer Landsmann Courbet bewogen worden, eine Zeitlang Frankfurt zum Wohnsitz zu nehmen. Damit wurde (meines Erachtens nicht durchweg zu ihrem Nutzen) die Kunst Göbels bestimmt und von hier gehen dann die Einflüsse weiter zur Kunst Thomas und

Digitized by Google

Steinhausens. Lunteschutz' unmittelbarer Einfluß, der bei Göbel zumal in dessen Frauenporträts wohl fühlbar ist, hat bald nach 1866 stark abgenommen, da seine Kunst bald nachließ, als Frankfurt aufgehört hatte, kulturell eine Stadt des seconde empire zu sein.

Marées ist Lunteschutz begegnet, als dieser auf der Höhe seines Könnens stand. Wo diese Begegnung stattfand, welcher Art sie war, habe ich nicht feststellen können. Adolf von Hildebrandt und Arthur Volkmann haben Marées nie von Lunteschutz sprechen hören. Wahrscheinlich hat Marées, wie er von München aus die Eltern in Koblenz besuchte, in Frankfurt Halt gemacht, wo er ja einen Freund, den Bildhauer Schierholz besaß, den er gleichfalls (freilich wie es scheint in München) gemalt hat. Daß die persönlichen Beziehungen, deren Vorhandensein das Porträt bezeugt, zugleich auch künstlerische Beziehungen bedeutet haben, läßt sich von vornherein vermuten.

Die Frühzeit der Kunst Marées' ist uns immer noch sehr wenig bekannt und Meier-Graefe konnte nicht umhin, die Lücken mit Kombinationen zu füllen. So mag es nicht ohne Bedeutung sein, eine Möglichkeit einer Beeinflussung seiner Kunst kennen zu lernen. In Lunteschutz ist Marées zum erstenmal die Tradition der französischen Kunst entgegengetreten. Lunteschutz war Schüler von Alaux, den man heute nur noch aus ein paar langweiligen Historien in Versailles kennt; er hat aber viel von Delacroix gelernt, auch von Isabey, dann (wie sein Selbstporträt zeigt) von seinem Freunde Courbet profitiert, und wurde von seiner Neigung zum Dekorativen zu Tiepolo und dem Dixhuitième geführt. Ein merkwürdiger Esprit, der Sentimentalität zu ironisieren wußte, ist sein Eigen gewesen. Daß Marées nicht nur den Menschen kannte, sondern auch seine Kunst, scheint mir die Technik dieses Lunteschutz-Porträts selbst, die pastosen Pinselstriche, die Meier-Graefe konstatiert, die Belichtung der Stirn aus gehäuften Farben, genugsam zu beweisen. Ehe mir der Zusammenhang klar wurde, hatte ich irgendwelche Courbet-Reminiszenzen vermutet. Wie weit in den folgenden Porträts, die nach Meier-Graefes treffender Beobachtung durchweg viel dunkler sind als die gleichzeitigen Militärbilder, eine Nachwirkung geht, wird sich schwer sagen lassen. Nicht unmöglich will es mir aber scheinen, daß jenes Rokoko, das wir in Marées' frühem Hauptwerk, dem Bad der Diana finden, sich nicht restlos aus dem Milieu des Schleißheimer Schlosses erklärt, sondern daß hier noch die eigensten Werke von Lunteschutz, Nymphenbilder, die das Rokoko mit der Palette Delacroix' zu verbinden suchten, dem Künstler vor der Erinnerung gestanden sind.

Es versteht sich, daß für eine Kunst wie die von Marées solche Beziehungen nicht eben viel bedeuten konnten, und nicht ohne Zagen unternimmt man den Versuch, auf solche Möglichkeiten hinzuweisen.

Digitized by Google

MISZELLEN

ZWEI VERSCHOLLENE BILDER GRÜNEWALDS?

Zu unserm geringen, ganz sicheren Wissen von Matthias Grünewald gehört, daß er am Mittelrhein beheimatet und den größten Teil seines Lebens auch dort tätig war. Man kann daher wohl erwarten, daß in erster Linie in dieser Gegend sich vielleicht noch Spuren von ihm finden; denn es ist wohl kaum anzunehmen, daß er in den drei Jahrzehnten, die wir etwa für sein Wirken dort rechnen müssen, nur die wenigen Werke geschaffen hat, von denen Kunde auf uns gekommen ist. Nun sind ja in der Tat auch alle Nachrichten, Werke und Nachahmungen, die in den letzten Jahren bekannt wurden, im Mittelrheingebiet gefunden worden[1]). Es dürfte unter diesen Umständen gerechtfertigt erscheinen, wenn hier eine kleine Notiz veröffentlicht und erörtert wird, die vielleicht noch weiteres von unserem größten Maler finden läßt.

Ein Zufall führte mir ein kleines Heftchen von vier Blättern in die Hände, betitelt: „Kunst-Auktions-Katalog über gute Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Kupferstiche usw. aus dem Nachlasse des in Mainz verstorbenen Herrn Pfarrer Heinr. Jaqueré, welche Donnerstag, den 24. März 1887 ... in Mainz öffentlich versteigert werden." Mainz 1887. Auf Seite 5 dieses Heftchens finden sich folgende Angaben:

„51. Bischof mit Stab und Mitra von Grünewald. Auf Holz. 26 br. 36 h.

52. Heilige mit einem Blumenstock von Grünewald."

Die erste Frage ist natürlich die: Kann es sich hier überhaupt um Bilder von Matthias Grünewald handeln? Eine ganze Reihe von Umständen spricht dafür.

Zunächst die Herkunft! Der kunstliebende und kunstverständige Pfarrer Jaqueré durfte recht wertvolle Stücke sein eigen nennen. So verzeichnet der Auktionskatalog als Nr. 6. „Die Fußwaschung Christi, Jesus mit seinen Jüngern. Altkölnische Schule." Ferner als Nr. 19. „Christus in der Glorie, aus der Schule van Eycks" und als Nr. 42 „Mutter Gottes mit dem Christkinde von Stephan Lochner". Erkundigungen, die ich einzog, bestätigten, daß diese Angaben, die im Hinblick auf die Frage, die uns beschäftigt, ja von besonderer Wichtigkeit sind, durchaus unverdächtig waren. Es handelte sich um gute Bilder. Übrigens macht auch der ganze Katalog einen überaus gediegenen Eindruck. Abenteuerliche Zuschreibungen, wie sie ja gerade in den Katalogen der Auktionen an kleinen Orten so häufig sind, fehlen vollständig. Sieht man von einem unter Nr. 28 angeführten „Studienkopf von Jordaens" ab, so sind allein die genannten Bilder mit großen Namen belegt. Gerade Bilder dieser Art aber waren noch in neuerer Zeit in dem Besitz kunstfreudiger, katholischer Geistlicher in Mainz durchaus nicht selten. So besaßen der Domdekan Raich, Domkapitular Goedecker, auch mein verewigter Lehrer Prälat Schneider gute altdeutsche oder altniederländische Bilder. In dem Besitz des Pfarrers bei St. Stephan zu Mainz, Prälat Körner, aber befand sich die interessante, alte Kopie der frühen Münchener Verspottung Grünewalds, die heute ein Hauptstück der Sammlung Laaff in Wiesbaden ist. Daß also Pfarrer Jaqueré tatsächlich Bilder Grünewalds besessen hat, liegt gewiß im Bereich der Möglichkeit.

Wie steht's aber mit der Benennung? Auch sie ist durchaus unverdächtig! Wie oben bemerkt ist der Katalog mit großen Namen sehr sparsam. Aber vor allen Dingen: Die Versteigerung fand am 24. März 1887 statt! Damals war Grünewald noch kaum entdeckt. Es ist mehr als zweifelhaft, daß Pfarrer Jaqueré etwas von ihm wußte. Und es ist ziemlich sicher, daß die Verfertiger des Katalogs, zwei dem Verstorbenen bekannte Mainzer, ein Bilderrestaurator und ein Kirchenmaler, nichts von ihm gewußt haben. Von ihnen werden die Katalogangaben kaum herrühren. Wahrscheinlich fußen sie auf Notizen des Besitzers, die in unserem Falle vielleicht auf eine alte Tradition zurückgehen, schwerlich aber das Ergebnis einer „Bestimmung" sind.

Erwägt man schließlich noch, daß es sich bei dem Kunstbesitz dieser Gattung von Sammlern, wenn nicht um ererbte, meist um während ihrer Amtstätigkeit in ihren Amtsbezirken erworbene Stücke handelte, so wird man noch mehr geneigt sein, der dürftigen Katalognotiz doch größere Aufmerksamkeit zu schenken. Denn dieser Umstand läßt es fast gewiß erscheinen, daß wir es in unserem Falle mit altem Kunstgut des Mittelrheingebietes zu tun haben und nicht mit Stücken, die im Handel umgetrieben waren.

Daß es also tatsächlich Bilder Matthias Grünewalds sein können, die an dieser entlegenen und unbeachteten Stelle auftauchten, dürfte wohl außer

(1) So die Wiesbadener und Hanauer Kopie der Münchener Verspottung, die Mosbacher Kreuzigungsgruppe im Darmstädter Museum, die archivalischen Notizen aus Aschaffenburg und Seligenstadt.

Digitized by Google

Zweifel sein, fragt sich nur noch: Was stellten sie dar?

Leider ist diese Frage so gut wie unlösbar. Mit den Angaben über den Bischof ist gar nichts anzufangen. Unter der „Heiligen mit einem Blumenstock" dagegen könnte man St. Elisabeth vermuten. Eine solche fehlt nun aber gerade in unserer Gegend an einem beglaubigten Werk Grünewalds: an der Tafel mit dem Heiligen Cyriakus am Hellerschen Altar im Frankfurter Städtischen Historischen Museum. Freilich läßt uns der Jaquerésche Katalog hier völlig im Stich, denn er meldet weder die Masse noch den Malgrund dieses Bildes. Wir sind also auf die unbestimmte Vermutung angewiesen, daß sich hinter dieser Heiligen vielleicht die verlorene, noch von Sandrart gesehene, Elisabeth vom Cyriacus-Flügel des Helleraltares verbirgt.

In diesem Zusammenhang möchte ich nicht versäumen, darauf aufmerksam zu machen, daß die Heiligenzusammenstellung auf den Flügeln Grünewalds echt mittelrheinisch ist. Cyriakus hatte ein uraltes Heiligtum in Neuhausen bei Worms[1]), St. Laurentius wird heute noch auf dem Laurenziberge bei Gau-Algesheim verehrt[2]). St. Stephan ist der Patron der gleichnamigen Stiftung des Willigis in Mainz und einer zerstörten Zentralkirche in Dietkirchen an der Lahn[3]). Zu diesen uralten Kulten gesellte sich ja bereits früh der der jüngeren Heiligen. Am Memorienportal des Mainzer Domes tritt sie schon um 1410 neben St. Stephan auf[4]), der mit Laurentius bereits auf dem Friedberger Altar von etwa 1380 erscheint[5]).

Die Auktion Jaqueré hat vor 26 Jahren stattgefunden. Von denen, die über die fraglichen Bilder getreue Auskunft geben könnten, leben wohl nicht mehr viele, und wenn sie leben, wo weilen sie? So ist die Hoffnung nicht allzu groß, daß wir Klarheit über diese Sache erhalten, in der wir nur den recht unbestimmten Fingerzeig des Katalogs besitzen. Aber wir besitzen ihn doch, und daß auch der unscheinbarste, durch einen glücklichen Zufall zu hoher Bedeutung gelangt, ist zu oft geschehen, als daß wir alle Hoffnung fahren lassen müßten.

Franz Theodor Klingelschmitt.

(1) Franz Falk: Heiliges Mainz. Mainz 1877, S. 155—163. Seit 847. Er ist außerdem Patron in Rheinhessen in Bermersheim (Kreis Worms) 1368 (?), Dorn-Dürkheim 1245 (?), Mörstadt 1355 (?), in Hessen-Nassau in Rödelheim bei Frankfurt 1356. In Duderstadt auf dem Mainzer Eichsfeld wird 1394 seine Kirche begonnen.

(2) Falk. S. 192—195. — Laurentius ist auch die Willigisgründung Mörschbach im Hunsrück geweiht, am Dom zu Worms der Westchor. Er besitzt eine Kapelle von 1306 im Mainzer Dom. cf. Friedrich Schneider: Der Dom zu Mainz. Berlin 1886, S. 34. In Rheinhessen ist er noch in sechs anderen Orten Kirchenpatron, in Blödesheim 1070(?), Ebersheim 1184, Gundheim, Harxheim 800?, Ippesheim, Wörrstadt 1152. In Hessen-Nassau besitzt er Heiligtümer in Limburg 1340 (1607 eingestürzt), Neudorf 1429, Usingen 1490? 1140 wird er in dem Mainzer Erfurt Kirchenpatron.

(3) St. Stephan gehört zu den Lieblingsheiligen der Franken. Daher ist die Mehrzahl seiner Kirchen in Westdeutschland und Frankreich zu finden. In Rheinhessen ist er Patron in Gonsenheim 1401, Marienborn 975, Pfiffligheim 1141, Spiesheim 1246.

(4) Friedrich Back: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910, S. 19—21 und Tafel VIII—XII.

(5) Ebenda S. 38—43 und Tafel XXXIII—XLIII.

EINE ARBEIT VON GOOSSEN VAN DER WEYDEN

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

H. de Loo's Publikation[1]) über Goossen van der Weyden gab mir den Anlaß, eine Tafel mit der Szene der Verurteilung und mit der des Martyriums des hl. Georg, die sich im Besitze des Kestner-Museums zu Hannover (Nr. 37) befindet, näher zu untersuchen, und ein daraufhin angestellter Vergleich gibt mir — wie ich glaube — die Berechtigung, dieses Gemälde Goossen van der Weyden zuzuschreiben.

Da von Loo's Untersuchungen zum ersten Male eine eingehendere Darstellung der Kunst dieses gewiß nicht uninteressanten Meisters bieten; und da demgemäß das Interesse zur Stunde stärkeren Grades an diesem Künstler ist, darf es vielleicht nicht unangebracht erscheinen, gerade jetzt einen Beitrag zur Kenntnis dieses Meisters zu liefern.

Bezüglich der Provenienz der, auf 83 cm hohem und 73 cm breitem Eichenholze in Ölfarben gemalten, Tafel konnte ich feststellen, daß das Gemälde aus der Sammlung des verstorbenen Senators Culemann stammt und fernerhin auf Grund der handschriftlichen Notizen Culemanns, daß sich das Bild ehemals in der St. Georgenkapelle zu Brügge (Houtenstraat) befunden hat.

Gebot dieser Hinweis schon an und für sich, den Meister unter den um 1500 in Brügge Tätigen zu suchen, so ergab die von van Loo gelieferte Schilderung der Kunst des Brügger Meisters Goossen van der Weyden weiterhin positive Anhalte genug, um in unserer Tafel die gleiche Hand zu erblicken. Die beigegebene Abbildung enthebt mich einer Schilderung der Darstellung sowohl, als des Nachweises der Übereinstimmung mit den Arbeiten Goossen van der Weydens.

Es erübrigt sich lediglich, eine kurze Schilderung der Farben folgen zu lassen:

(1) cf. Georges H. de Loo: Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden im Kaiser Friedrich-Museum. Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen. 34 Bd. 1913, 1. Heft, p. 59 ff.

Digitized by Google

Baldachin hellrot. Gewand des Kaisers: Goldbrokatrock (Granatapfelmuster auf Rot), blauer Turban; dunkelgrüner Samtmantel mit weißgrauem Pelzkragen. St. Georg: Goldbrokatgewand, hellrote Kappe und ebensolcher Mantel. Bärtiger Mann rechts neben Thron: roter Rock, dunkelblauer, mit grauem Pelz besetzter Mantel, grauvioletter Turban. Bartloser Mann hinter diesem: grüner Mantel, graue Kappe. Kriegsknecht (zur Hälfte sichtbar): grünerRock; Kriegsknecht (neben diesem): stahlgraue Rüstung. Kriegsknecht (im Vordergrunde): grün und gelb gestreifte Strümpfe, grauer Rock mit schwarzen Besatzstreifen. Linke Szene: hl. Georg: nackt, mit weißem Lendentuche; sein am Boden liegender Rock und seine Kappe rot. Links stehender Henker: Rock grauviolett, Hosen grünblau; rechts stehender Henker: Rock grünblau, Hosen grauviolett; links kniender Henker: Rock grünblau, Hosen grauviolett; rechts kniender Henker: Rock und Hosen grün. Landschaft: im Vordergrunde vorherrschend bräunliche, im Hintergrunde grünblaue Töne. Pferd: weiß.

Die auf unserer Tafel dargestellte Szene läßt überdies den Schluß zu, daß diese nur den Teil eines größeren Altarwerkes gebildet hat.

Die hier gegebenen Mitteilungen bieten vielleicht eine Handhabe, Näheres über den Verbleib der übrigen Szenen oder wenigstens von einer oder der anderen ausfindig zu machen.

V. Curt Habicht.

Digitized by Google

REZENSIONEN

SCHEFFLERS „ITALIEN“[1]).

Es ist ein seltsam starkes Werk, dies Tagebuch einer italienischen Reise, das Karl Scheffler kürzlich der Öffentlichkeit übergeben hat. Ein Buch, das einer Lebensbeichte gleicht, die ein moderner Mensch im Gegenüber einer vielhundertjährigen Kultur, gewappnet gegen alle konventionellen Kunsturteile sich selbst und all denen, die sich ihm innerlich nahe wähnen, abgelegt hat. Ein Buch vielleicht, das die Gelehrten mehr als einmal irritieren muß, das aber um der Persönlichkeit seines Bekenners willen zur Achtung — wenn nicht gar zur Bewunderung zwingt. Es ist der Ausfluß einer so einzigen Weltanschauung, das Ergebnis einer so seltenen künstlerischen Überzeugung, daß wohl oder übel jeder, dem Italien einmal ein Erlebnis gewesen ist, dazu Stellung nehmen muß. Der Kunsthistoriker mehr als alle übrigen. Obwohl es sich nirgends um Einzelforschungen handelt oder gar Probleme der Wissenschaft angeschnitten werden. Von derlei Dingen findet sich in diesem Buche nichts, so oft man sich auch staunend fragen mag, wie Scheffler sich die Summe des Wissens, die hier verschlossen ist, bei seiner sonst reichen Lebensarbeit hat aneignen können. Freilich hat ihn das Geheimnis der italienischen Kunst ein halbes Menschenleben hindurch beschäftigt, bis es ihm endlich vergönnt war — fast erst auf der Höhe seines Daseins — das Land von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Und da ist es ihm, dem kühlen Beobachter, aber doch innerlich entzündeten Künstler ergangen, wie es vielleicht schon so manchem reifen und selbständig fühlenden Geiste ähnlich begegnete, daß dieses Land mehr Enttäuschung als Entzücken brachte, daß sich allen überlieferten Kunsturteilen zum Trotz die Werturteile stark verschoben — daß gegenüber der starken Persönlichkeitskultur dieses Einzelnen nur wenig von dem, was nachplärrend von Geschlecht zu Geschlecht immer wieder gepriesen wird, behaupten konnte — und anderes, für dessen Begreifen unsere Zeit im Großen noch nicht reif ist, riesenhaft in dem Bewußtsein des Beschauers aufstieg. Aber es handelt sich bei Schefflers Buch nicht um Einzelheiten, über die man vielleicht verschiedener Meinung sein könnte, sondern um ein Großes und Ganzes. Hier gibt es nur ein Entweder — Oder. Und dieses heißt bejahen oder verneinen aus dem Glauben an das ewig Künstlerische, aus der Überzeugung der formgestaltenden Schöpferkraft der Zeit und des selbstschöpferischen Genius heraus, aus dem Gefühl für die schmerzliche Leidenschaft des echten Künstlers, der unabhängig vom Wandel der Zeiten immer wieder wesensverwandte Erscheinungen zeitigt, vor denen man sich in Andacht beugt. Und mag der persönliche Standpunkt des Autors auch schon von anderen vor Scheffler betont worden sein — das große unzweideutige Bekenntnis gegenüber Italien hat er doch zum ersten Male präzisiert.

Schefflers Buch ist — das sei von vornherein betont — nur als Dokument seiner Weltanschauung wertvoll und richtig zu würdigen. Es umschreibt den Standpunkt des modernen Menschen, dem Kunst weniger Genuß als seelisches Erleben ist. Es wird dem Romanen sicherlich stets rätselhaft sein, weil dem Buche markant genug der ehrliche Ernst des germanischen Geistes aufgeprägt ist. Hat man sich aber erst die Überzeugung des Autors zu eigen gemacht — und das ist leicht, sobald verwandte Weltanschauungen beim Lesen der ersten Seiten bereits zusammenklingen — dann gibt es nur noch freudige Zustimmung zu dem, was Scheffler aus der reichen Fülle seines Geistes mitzuteilen hat. Jedes Urteil ist durch inneren Kampf begründet und geläutert und fallen auch seiner strengen Kritik ein Dutzend und mehr alter Götter zum Opfer, so rundet und weitet sich dafür auf der anderen Seite das Bild des Großen und ewig Lebendigen, das Italien für den reifen Menschen unserer Tage verschließt. Diese künstlerische Umwertung der Renaissance im Gefühl unseres Jahrhunderts mußte endlich kommen, ja man könnte sich sehr wohl denken, daß das Fazit des Buches — man lese nur diese mutigen und vorbildlichen Bekennerworte in dem letzten Kapitel „Schlußfolgerung“ — noch anders gelautet haben würde, wenn dem Reisenden ein noch tieferer Einblick speziell in die alte italienische Provinz (Etrurien, Umbrien) möglich gewesen wäre. Denn das werden kleinliche Kritiker sehr leicht dem Buche nachsagen können, daß es das Ergebnis einer immerhin nur kurzen Bekanntschaft mit Italien ist, obwohl Scheffler selbst sehr deutlich — und wir mit ihm — empfindet, daß auch ein jahrelanger Aufenthalt an der prinzipiellen Beurteilung Wesentliches kaum mehr geändert haben würde. Im Gegenteil: das Dramatische dieser Auseinandersetzung, das der Leser immer wieder bei der Lektüre empfindet, der Kampf des Ehrlich-Naiven mit dem, was die Tradition als heilig angesprochen hat, dieser Prozeß der innersten

(1) Italien. Tagebuch einer Reise von Karl Scheffler. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1913.

Digitized by Google

Läuterung, die das ganze Buch erfüllt, ist letzten Endes das wahrhaft künstlerische an diesem Werke, das nicht nur aus einer großen harmonischen künstlerischen Weltanschauung heraus entstanden und so wie es sich darstellt, mit logischer Konsequenz geworden ist; sondern auch die Behandlung des Themas ist von jener Harmonie umwoben, die Natur, Menschen, Vergangenheit und alle Dokumente des geschichtlichen Werdens in lebendige Beziehung zueinander rückt. Als das Werk eines Künstlers, der aus unbewußtem Drang der Leidenschaft heraus gestaltet, in dessen Seele aber das Feuer der Überzeugung lodert, könnte man vielleicht dies neue Italienbuch charakterisieren.

Auch nur andeutungsweise das Detail des Bandes zu erschöpfen, hieße ein neues Buch schreiben und mit schlechten Worten das nachzeichnen, was unter dem vollen Eindruck der Minute entstanden ist. Die edele Sprache, die der Autor schreibt, stempelt dies „Italien" an sich schon zu einem Dokument von klassischer Größe. — Wem es aber ernst ist um die großen Probleme unserer Zeit speziell im Künstlerischen, der lese dies neue Schefflersche Buch, das Beste von dem vielen Guten, was wir dem Autor bisher danken.

Und nun noch ein Allgemeines nach diesem kurzen kritischen Versuch der künstlerischen Wertung: Wieder ist es Italien, das literarisch und kunsthistorisch bis zum äußersten (wie man glauben sollte) erschöpfte Problem, dem auch Scheffler sein Opfer brachte, eines, das sicher nicht vergeblich sein wird. — Wo aber bleibt Deutschland? Nicht das Deutschland, das, wie der Barde singt, über alles herrlich in der Welt ist, nein, das Land, in dem ungehoben die Schätze der Vergangenheit massenhaft vorhanden sind, das Land, das dem modernen Gefühle, dem Glauben unserer Zeit auch im Künstlerischen endlich zurückgewonnen sein will! Mag auch die Kunstgeschichte allmählich diesen Boden mit reichen Erkenntnissen bereitet haben, mögen verdienstvolle Forscher auch stündlich an der Arbeit sein, zu sichten und stilkritisch zu scheiden, nicht darauf kommt es an, wenn es sich um Aufgaben handelt, die der Philologie bei weitem spotten. Ich denke an ganz etwas anderes: vielleicht in denselben Wochen, als Scheffler Italien an sich erlebte, führte mich das Auto durch einen großen Teil unseres Vaterlandes, zu den Altären des 15. und 16. Jahrhunderts, zu den Schlössern und Kirchen aus der Barockzeit und hin zu jenen Kunstprovinzen im Süden, die gottlob noch nicht wie Italien das Ziel „ewiger Sehnsucht" für jeden Gebildeten sind. Unwillkürlich wurde ich auf Schritt und Tritt zu Vergleichen gerade mit Italien gestimmt und immer nachhaltiger wurde mir und meinen Mitreisenden die Überzeugung, daß wir bis zur Stunde von unserem eigenen Vaterlande nicht nur nichts wissen, sondern daß die Emotionen, die das künstlerische Erbe unserer Vergangenheit bereit hält, ungleich gewaltiger sind als alle so oft faktisch und literarisch abgetasteten Schönheiten der italienischen Erde. Ein Münster in Straßburg — ein Altar in Blaubeuren, die großen Barockkirchen von Wieblingen, Weingarten usw. und ein Altarbild wie das des Meisters von Meßkirch in der Kirche zu Meßkirch sind — um nur wenige Beispiele zu nennen — nur einmal in der Welt. Aber was weiß der Gebildete, der alle Provinznester Italiens kennt, von diesen Dingen, was wissen wir samt und sonders, die wir uns um das Werden unserer jungen Kunst bemühen, von diesen Wundern der deutschen Primitiven vom Schlage der Zeitblom, Schaffner, Konrad Witz u. a.? — Wir haben wohl die Bilder in den Galerien gesehen — herausgerissen aus dem Milieu, das ihnen einstmals Nahrung gab, wir gehen ohne Erregtheit vorüber, weil wir den tieferen Sinn ihrer monumentalen Größe, ihrer lapidaren Einfachheit nicht erkennen, — weil sie uns fremd geworden sind wie Brüder, die in ein fernes Land verschickt wurden. — Die wieder zu entdecken, wäre der Arbeit eines Meisters wie Schefflers wert — denn nur ein Künstler könnte den Zauber dieses Vergessenen für unser eigenes künstlerisches Wollen fruchtbringend gestalten.

Georg Biermann.

MARCEL DIEULAFOY, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal. Mit 745 Abbildungen. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart. Preis M. 6.—.

Von den 15 vorerst geplanten Bänden der Kunstgeschichte der wichtigsten Länder, die die Verlagshandlung unter der Devise: ars una species mille herausgeben will, ist dies der 5. Band. Oberitalien, England, Ägypten und Frankreich sind bereits behandelt. Über den großen Nutzen dieser handlichen Bändchen mit ihren zahllosen Bildern, wie ihre praktische Brauchbarkeit, wird nur eine Stimme herrschen. Wer aber, wie ich, schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert die Pyrenäenhalbinsel durchwanderte und lange auf die spärlichen Bruchstücke einer Kunstliteratur der iberischen Länder angewiesen war, wer dann mit besonderer Freude den ersten Bädeker begrüßte, dem ist die neueste Erscheinung ganz besonders willkommen. Und der Verfasser kannte sein Land

Digitized by Google

— wenigstens Spanien — aus dem ff. und setzt durch die Fülle seiner Kenntnisse in Erstaunen. Dem Kunstwanderer aber wird es jetzt möglich sein, ehe er das Land selber besucht, sich schon eine ziemlich vollständige Wissenschaft dessen zu verschaffen, was er dort wirklich zu sehen hat.

Was die Baukunst anlangt, so war das ja schon einigermaßen möglich geworden, seit Uhde und Junghändel ihre großen Tafel-Werke über Spanien herausgaben, die durch Schuberts spanischen Barockstil ausgiebig ergänzt wurden. (Für Portugal hatte ich schon früher die Renaissancearchitektur zusammengefaßt, später Watson einen Überblick über die gesamte Baukunst zu geben versucht.)

Aber die Bildhauerei wie die Malerei Spaniens ermangeln bis heute durchaus der Zusammenfassung; ihre Würdigung war ausschließlich auf Monographien über einzelne Künstler oder Künstlergruppen angewiesen. Und da ist es wirklich ein Verdienst, auch diese nun zu einem, so weit es heute und in dem gegebenen Rahmen möglich, vollständigen Bilde zu vereinigen und zugleich eine Vorstellung der Entwicklung der spanischen Kunst aller Zweige von ihren ältesten Zeiten bis heute zu gewähren. Diese Leistung ist dem Verfasser als hohes Verdienst anzurechnen.

Was nun die Behandlung des reichen Stoffes anlangt, so hätte man ihn wohl recht gut in Gruppen teilen können; und eine künftige Geschichtschreibung wird das auch wohl tun, wie ja schon Ricci seinen oberitalienischen Band nach Gegenden gegliedert hat. Es läßt sich wenigstens sagen, daß z. B. Galicien, Katalonien, Andalusien so stark voneinander verschieden sind, so selbständig nebeneinander stehen, anderseits Kastilien, Navarra, Arragon und Guipuzkoa, daß es nicht leicht ist, diese in sich, wie durch den so außerordentlich abweichenden Volkscharakter so verschieden gearteten Länder in einem Bilde zusammenzufassen. Offenbar aber lockten den Verfasser gewisse gemeinsame Gesichtspunkte dazu, den schwierigen Versuch doch zu wagen. Der hauptsächlichste war der, daß er die Halbinsel als das eigentliche Einfallstor des Orients in Europa ansieht, daß er ihren Hauptreiz darin findet, daß sich dort die Künste des Abend- mit denen des Morgenlandes zu einem ganz einzigartigen Neuen verschmolzen. Das ist ja unzweifelhaft richtig, daß der eigenartige Zauber, den das Land ausübt, gerade darin begründet ist.

Und von diesem Gesichtspunkte aus ist das Buch denn ganz einheitlich gestaltet. Dies erste Eindringen des Orients, die später sich bildenden kunstgeschichtlichen Erscheinungen des Mudéjar- wie des Platereskenstils, zuletzt die eigenartige Kunstblüte seit der Gegenreformation sind die Hauptgegenstände der Darstellung geworden. Daneben die Einwirkungen Spaniens auf Frankreich seit dem frühen Mittelalter bis in die Renaissancezeit. Gerade diese Einwirkungen sind im ganzen als etwas bisher Übersehenes zu bezeichnen und diese Anregungen für die Kunstgeschichte gewiß von erheblicher Bedeutung. Man ist gewöhnt, die romanische Baukunst Spaniens als von der südfranzösischen abhängig anzusehen; Dieulafoy sucht nicht ohne Erfolg den Einzug der orientalischen Gewölbeformen, insbesondere der Kuppeln und der Trompen in Europa, als auf dem Wege über Spanien erfolgt aufzuweisen. — Gegenüber ganz entgegengesetzten Ansichten, z. B. Rivoiras, der in der Lombardei die Quelle alles dessen für Europa findet, ist die Auffassung Dieulafoys von hohem Interesse.

Ganz vortrefflich scheint mir aber der Versuch gelungen zu sein, die spanische Malerei in einzelne Gruppen zu gliedern und ihrer Entwicklung seit der romanischen Zeit bis in die Renaissance hinein gerecht zu werden; es war bisher nicht leicht, ein Bild dieser Entwicklung und Gruppierung zu gewinnen. Das vom Verfasser gegebene Literaturverzeichnis gewährt davon eine Vorstellung, wie sehr unser Wissen da noch Stückwerk ist. — Gleiches gilt in noch höherem Maße von der spanischen Bildhauerei, insbesondere der polychromen Plastik bis in die Renaissance; und wenn D. selber mit Recht meint, für die Erkenntnis dieser Kunst schon früher wertvolles geleistet zu haben, so ist die hier versuchte Zusammenfassung nicht minder verdienstlich.

Das Hauptstück des Ganzen aber bleibt, soweit es sich nicht auf bloßes Registrieren und Beschreiben der Kunstdenkmäler beschränkt, sondern der Wissenschaft neue und wertvolle Errungenschaften zuzuführen sucht, doch der Anfang, der sich, wie der Verfasser selbst zugibt, seltsamerweise in den drei ersten Kapiteln fast ausschließlich mit persischer und sassanidischer Baukunst beschäftigt. In der Tat aber gelingt es ihm doch, den Zusammenhang dieser mit der spanischen ziemlich einleuchtend zu konstruieren und dann auszuführen, wie die Ausläufer dieser Baukunst von dort aus in das westliche Europa weiter gewandert seien. Man muß durch die ein wenig dicht gepflasterten verschiedenen Beweisstücke und Belege sich denn auch von der Berechtigung dieser Ableitung überzeugen lassen und sich zugleich dessen freuen, daß der Verfasser wirklich einen ganz erheblichen Schatz von dahin gehörigen

Digitized by Google

persischen und sassanidischen Kunstdenkmälern selbst kennen gelernt und hier zusammen getragen hat, im Gegensatz zu anderen, die vom bloßen Hörensagen und ohne eigene Anschauung gerade auf diesem Felde die extremsten Schlüsse zu ziehen streben. Und man freut sich, in den persischen Bauwerken seit der Achämeniden Zeit endlich einen festen Grund gewonnen zu sehen, auf dem die erste Geschichte des Gewölbebaus sich aufbauen zu lassen scheint, wo seither das Gesuchte immer weiter nach Osten entwich. — Diese Zusammenstellung ist nun wirklich von äußerstem Interesse und wissenschaftlichem Werte. Ich habe mich mit größter Freude ihr hingegeben.

Erfreulicherweise zieht der Verfasser aber für Spanien nicht mehr Schlüsse, als nach seinem Material wirklich gegeben sind. Er gibt namentlich unumwunden zu, daß die westgotischen Bau- und Kunstwerke durchaus einem besonderen westgotischen Stil angehörten, der sich aus den lokalen, lateinischen und byzantinischen Überlieferungen zusammensetze und zunächst mit dem Orient nichts zu tun habe. Erst seit dem Einbruch der Araber (711) sei die orientalische, insbesondere die persisch-sassanidische Kunst in Iberien in bedeutendem Umfange eingedrungen. — Dies begründete Urteil eines unbestritten ersten Kenners des in Frage kommenden Orients ist von hohem Werte. Daß unter den Einflüssen, unter denen der „westgotische Stil" entstanden sei, der germanische von ihm nicht genannt wird, nimmt bei dem Romanen, und, so lange eine frühgermanische erkennbare Kunst noch um die Anerkennung ihrer Existenz ringen muß, nicht wunder. Auch das wird sich ändern. Vor allem ist es hochwichtig, daß Dieulafoy der Ansicht widerspricht, daß schon das Spanisch-Westgotische aus Mesopotamien stamme. —

Dagegen ist seine Annahme, einzelne auch von ihm als rein orientalisch angesehene Erscheinungen, so insbesondere der Hufeisenbogen, der überhöhte Bogen und ähnliches, seien zu westgotischer Zeit in Spanien noch unbekannt gewesen, nicht zutreffend. Dieulafoy kennt offenbar die Kirche von Baños nicht durch Anschauung, hat auch übersehen, daß Aufgrabungen inzwischen während der Herstellung der Kirche zweifelfrei festgestellt haben, daß die Kirche in der Hauptsache wirklich der alte Bau Reccesvinths von 661 ist. Abgerissen sind nur die beiden Seitenchöre, sowie die Außenmauern der Seitenschiffe und der oberste Teil der Vorhalle; letztere zwei Teile im 18. Jahrhundert neu aufgebaut. Es ist sehr möglich, daß das Bauwerk bis dahin ziemlich unversehrt stand und wenigstens den Arabereinfall ohne Schaden überstanden hatte. Auch ist es irrtümlich, wenn S. 83 gesagt wird, in S. Juan in Baños seien nichtwestgotische Kapitelle und Säulen in barbarischer Weise zusammengetragen. Vielmehr sind Säulen, Kapitelle und Kämpfer eng zusammengehörig und für die Hufeisenbogen gearbeitet. (S. Haupt, Älteste Baukunst, Abb. 112.) — Ganz unversehrt ist jedenfalls noch das Mittelschiff und die Mittelapsis. Und diese Teile, wie alle ihre Fenster, zeigen den Hufeisenbogen, genau wie die in ihrem Unterteile originale Vorhalle. Ganz gleicher Bauweise gehört das nahe dabeigelegene Quellengewölbe an, das derselbe König Reccesvinth ebenfalls zum Dank für seine Genesung erbaute.

Ferner aber kennt Dieulafoy nicht die neuerdings aufgedeckte westgotische Krypta der Kathedrale zu Palencia, die offenbar noch älter ist, als die Kirche zu Baños, und den Hufeisenbogen an allen Bogen zeigt — u. dgl. mehr. Ich verweise da auf meinen Aufsatz in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Bd. IV, „Westgotische Baukunst in Spanien". — Ferner aber erinnere ich an die so viel aufgeführten Legionsgrabsteine aus Leon mit ihren Hufeisenbogen.

Das unter Abb. 145 gegebene Ajimez aus Toledo mit doppeltem Hufeisenbogen hat nicht eine römische Mittelsäule, sondern stammt allgemeiner Annahme nach (Cossio, Amador de los Rios usw.) von der abgebrochenen westgotischen Kirche S. Gines. Man fand es in der ältesten arabischen Mauer der Stadt vermauert; es ist also vorarabisch.

In bezug auf S. M. de Naranco ist dem Verfasser ein Irrtum unterlaufen. Die Altarinschrift sagt nicht, daß König Ramiro I. das Bauwerk 848 erbaut habe, sondern daß er es, da es durch Alter schadhaft (vetustate consumptum) gewesen sei, renoviert (renovasti) und in seinem oberen Raum diesen Marienaltar aufgestellt habe. Folglich ist das Gebäude erheblich älter; ich habe seinerzeit (Älteste Kunst der Germanen) dargelegt, daß es annähernd 100 Jahre vorher gestanden haben mag. Auch ist es undenkbar, daß von den zwei symmetrischen offenen Loggien an den Enden der langen Königshalle die eine als Wohnraum, die andere als Altarraum — und die Halle dazwischen als Empfangsraum benutzt wurde. Vielmehr war das Ganze eben eine lange Halle, wie herkömmlich, mit zwei offenen Enden, durch die Licht und Luft einfiel. Der Tatbestand ist einfach der: es ist richtig, daß mehrere Chronisten berichten, daß Ramiro dort einen Palast und eine Kirche gebaut hatte. Die Kirche ist S. Miguel de Lino, der

Digitized by Google

Palast war ein bis auf bescheidene Reste verschwundenes Wohnhaus mit Bädern, das nahe der alten Königshalle errichtet wurde.

Gleichalterig und ganz offenbar von derselben Hand, wie diese, ist Sta. Cristina de Lena; also sicher auch aus dem 8. Jahrhundert. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß beide Bauwerke nach dem Arabereinfall gebaut sind, also Dieulafoys Schlüsse über sie doch zutreffen.

Dagegen ist zu bemerken, daß die äußeren Strebepfeiler hier, wie an S. Miguel, Santulliano usw. nicht genau an den Stellen stehen, wo innen Gurtbogen vorhanden sind, sondern sich ziemlich regellos verteilen; es trifft also kaum zu, daß man die Wandungsn zwischen Rippen und Strebepfeilern ruhig wegnehmen könnte, ohne das Gleichgewicht zu stören. Ferner ist es ungenau, daß die Chronik (von Silo) sage, das Gewölbe von S. M. de Naranco sei „ohne Holz" hochgeführt und als unerhörtes Wunder der Architektur gepriesen. Der Ausdruck heißt nur: „arte fornicea mire construxit"; also einfach übersetzt: „er erbaute (sie) merkwürdig in Wölbekunst". Ich bezweifle überhaupt, daß die Einwölbung ohne Holz — wenigstens ohne Lehrbogen — möglich war.

Übrigens sollen derlei Anmerkungen nur bezeugen, wie lebhaft mich die Arbeit Dieulafoys, insbesondere dieser Teil, interessiert hat. Bei dem ungeheuren darin ausgebreiteten Material können wohl ein paar Irrtümer mit unterlaufen, die den eigentlichen Wert des Ganzen keineswegs mindern.

Die Übersetzung läßt hier und da etwas zu wünschen; so wenn statt (hölzerne) Zugbalken — „eiserne Zugstangen" übersetzt, wenn der Mönch von Silo, el Siloense, — le Silence genannt wird u. dgl. mehr. — Die 745 Bilder sind trotz ihres Miniaturformats recht gut.

Man kann das Buch im ganzen und im einzelnen nur mit aufrichtiger Freude begrüßen. Ich wollte, ich hätte bei meinen vielen Reisen im Lande etwas ähnliches gehabt; aber auch nachher erneuert es den Zauber jenes Wunderlandes.

Albrecht Haupt.

HERMANN BRANDT, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. 222 Seiten und 24 Lichtdrucktafeln. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 154.) Straßburg 1912.

Gelegentliche Äußerungen über Art, Herkunft und Einwirkung des Landschaftstiles einzelner deutscher Meister des 14. und 15. Jahrhunderts mußten notwendigerweise bei jeder Sonderuntersuchung über einen solchen Künstler fallen. Ansätze zur Zusammenfassung dieser Resultate und Anordnung derselben nach großen Gesichtspunkten waren dagegen recht selten. Man wandte sich mehr der Ergründung einzelner Probleme (z. B. V. Wallerstein, Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts [Studien, Heft 118]), der Erforschung einzelner zur Landschaftsbildung notwendiger Elemente (z. B. über die Baumdarstellung A. E. Brinckmann [Studien, Heft 69] und Ignaz Beth [Studien, Heft 130]) zu, als zu einer erschöpfenden Behandlung aller sich bietenden Fragen zu schreiten. Es mag das mit der Schwierigkeit der Materie, die dem Streben unserer Zeit, sich auf ein kleines Gebiet zu spezialisieren entgegenkommt, zusammenhängen. Auch die vorliegende Arbeit, die ihre Grenzen erfreulicherweise ziemlich weit — vom Manessekodex bis zur Schule Conrad Witzens — steckt und es nicht ängstlich vermeidet, auf Nachbargebiete wie Burgund, die Niederlande, Böhmen oder Italien überzugreifen, beschränkt sich auf die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei und sucht diese lediglich nach der historischen, entwicklungsgeschichtlichen Seite hin aufzuhellen.

Der Verfasser teilt seinen umfangreichen Stoff in drei Teile, die je einer Hauptentwicklungsstufe (Alte Formeln 14. Jahrhundert, Alte Formeln und neues Sehen 1400—1430, Der Sieg des neuen Sehens 1430—1460) entsprechen, ein und faßt in diesen die Landschaftsäußerungen geographisch, nach Schulen geordnet, zusammen. Die Disposition ist für die Zwecke des Verfassers geeignet; hätte er aber die einzelnen Schulen ohne Unterbrechung von 1330—1460 durchverfolgt, so wäre das entwicklungsgeschichtliche Moment deutlicher in den Vordergrund getreten, wenn auch das Allgemeine, das beim Verfasser nicht die Hauptrolle spielt, öfters und dadurch vielleicht klarer hätte gesagt werden müssen. Jedenfalls wären bei der letztgenannten Einteilung die Cäsuren nicht so merklich gewesen, die Übergänge (wie in Wirklichkeit) fließender erschienen, und der Verfasser hätte nicht notgedrungen Künstler, die vermittelnd auf der Grenze zweier Stilstufen stehen, der einen oder anderen Gruppe zuweisen müssen. Einen Lucas Moser kann man beispielsweise zwar nicht mit Konrad Witz auf eine Linie bringen, es geht aber auch nicht gut an, ihn unter dem Titel „Alte Formeln, neues Sehen" einzuregistrieren.

Bei der Mannigfaltigkeit und Verzweigtheit des Stoffes lag für den Verfasser die Gefahr nahe, sich

Digitized by Google

in Einzelheiten zu verlieren und Abhängigkeiten in Einzeldingen zu sehen, die dem Fernerstehenden, Unbefangenen schon deshalb um so weniger begreiflich scheinen, weil sie meist für das zu betrachtende Werk belanglos sind. Dieser Gefahr ist der Verfasser nicht immer entronnen. Auch an der Klippe, manche Künstler (wie die recht wenig bedeutenden Illustratoren des Karlsruher Maria-Magdalenenlebens oder des Rheinfeldener Urbarbuchs) zu überschätzen oder die Bedeutung anderer (wie des Malers des Berliner Multscheraltares von 1437 oder des Sterzinger Altares von 1457 — beide werden in wenigen Zeilen erledigt —) für die Entwicklung der Landschaftsmalerei zu verkennen, bzw. nicht ins gebührende Licht zu setzen, ist der Verfasser manchmal gescheitert. Diese Mängel fallen jedoch gegenüber den sonstigen Vorzügen des Buches nicht allzusehr in die Wagschale. Schon die einfache, klare, sich selbst getreue Art der Darstellung, die einer gewissen, aus der Freude am Thema resultierenden Lebendigkeit nicht entbehrt, nimmt für den Verf. ein. Und wenn man auch in vielen Fragen gegenteiliger Meinung sein kann oder muß — über das Hans und Konrad Witz-Problem hoffe ich demnächst an anderer Stelle ausführlich zu handeln — so wird man doch nicht umhin können, das ehrliche Bestreben des Verfassers, auf Grund einer guten Kenntnis des Materials, sowohl der Werke als ihrer Literatur, zu einem Urteil zu gelangen, anzuerkennen und zuzugestehen, daß der Verf. in vielen Punkten die Forschung, besonders die über die oberrheinische Malerei, glücklich weitergeführt hat.

Helmuth Theod. Bossert.

MARIE LOCELLA, Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik. Nach den Plänen und Entwürfen d. Professors Baron Guglielmo Locella. Mit 19 Kunstbeilagen und 75 Abbildungen im Text. Eßlingen a. N. 1913, Verlag Paul Neff. Preis geh. M. 10.—, geb. M. 12.—.

Eine ungemein anziehende Studie aus dem Nachlaß eines bekannten Danteforschers, von seiner Witwe ausgearbeitet und zum Drucke befördert. Die bekannte Episode aus Dantes Göttlicher Komödie bildet den Grundstoff. Sie wird aber nicht nur einfach erzählt, sondern feinsinnig charakterisiert und mit manchen bedeutsamen Bemerkungen über Dantes Werk begleitet. An der literarischen Bearbeitung dieses Stoffes haben fast alle Nationen teilgenommen; es mag hervorgehoben werden, daß selbst Mexiko dabei vertreten ist, freilich nur mit einem ganz modernen Sonett (1895). Überblickt man die literarischen Bearbeitungen des anziehenden und rührenden Stoffes, soweit sie hier verzeichnet und besprochen sind, so muß man zweierlei immer im Auge haben: 1. ein Vorbild, wie das Dantes, wirkt auf alle Nachfolger, so daß sich im Grunde keiner völlig davon frei machen kann. 2. Die Dichter, die sich nach Dante mit dem Stoff beschäftigt haben, sind keine hervorragenden Poeten, die irgendwie mit dem Vorbild verglichen werden können, denn Foscolos Wort: „rührt nicht an Dantes Tote, sie könnten den Lebenden Furcht bereiten", ist durchaus berechtigt. Übrigens handelt es sich bei den von Locella angeführten Arbeiten durchaus nicht nur um vollständige und selbständige dichterische Werke, vielmehr sind diese nur in verschwindender Minorität vorhanden, sondern es handelt sich zumeist um Kommentare, um gelegentliche Kritiken, um Übersetzungen, ja manchmal auch um Parodien. Ich muß nun gestehen, daß die Kommentare füglich hätten weggelassen werden können, denn wenn auch der Kommentator kein Pedant zu sein braucht, sondern Verständnis für den Dichter haben soll, freilich nicht immer hat, so ist er doch kein Schöpfer, sondern nur ein verständnisvoller Begleiter seines Buches. Er gibt also nichts neues oder höchstens insofern fügt er zu dem Stoff etwas hinzu, daß er einiges von den Anschauungen seiner Zeit in seinen Kommentar überträgt. Dagegen ist es von ungemeinem Interesse, an der Hand des kundigen Führers zu sehen, in wie hohem Grade die Vertreter so vieler Nationen in Dichtungen, Reisebeschreibungen, geschichtlichen, selbst philosophischen Werken sich durch Dante inspirieren ließen. Um von den größeren oder kleineren Dichtungen einzelnes hervorzuheben, sei darauf hingewiesen, daß unter den Italienern Giraldi und Gabriele d'Anunzio, unter den Engländern H. Leigh Hunt, F. A. Camble, der Amerikaner F. Marion Crawford in Betracht kommen. In dem ganzen Buche zeigt sich die außerordentliche Belesenheit des Verfassers, der sein Material selbst aus entlegenen Schlupfwinkeln herauszuholen versteht. Was man aber wirklich erwartet, nämlich die Behandlung des Stoffes in der Dichtung aller Völker, ist das Buch nicht, sondern es ist zumeist eine Zusammenstellung der Würdigungen des Danteschen Gedichtes und speziell dieser Episode durch Dichter und Schriftsteller aller Länder. Eine ausschließliche Behandlung der Episode findet sich in dem Kunstabschnitt, der allerdings meiner Kompetenz ferner liegt als der literarische Teil. Die aus dem 14.—20. Jahr-

Digitized by Google

hundert stammenden Illustrationen zeigen zumeist das Paar Francesca und Paolo in süßer Umschlingung, nur in verhältnismäßig wenigen Bildern erscheint Francesca allein, was dann freilich zu seltsamen Verirrungen führt. So könnte das Porträt von Antonio Hugo jede andere Frau als gerade Francesca darstellen. Recht merkwürdig ist der Umstand, daß viele Maler und Zeichner sich nicht darauf beschränkten, das liebende Paar darzustellen, sondern daß viele, auch neuere, neben diesem Paar Dante und seinen Begleiter hervortreten lassen. Das geschieht z. B. in dem Gemälde von Julius Schmidt 1906, das immerhin viel kraftvoller erscheint wie die ganz absonderlichen und verzierten Versuche von Gustav Doré. Unter den wiedergegebenen Bildern sind viele höchst unerfreulich, nicht nur die tastenden Versuche der älteren, sondern auch manche neuere. Ganz besonders erschrecklich ist mir das völlig konventionelle und gezierte Bild des Franc. Dicksen erschienen oder die Zeichnungen von G. Pallaveras, die man eine gewisse Übertragung ins Biedermeierkostüm nennen möchte, oder das für meinen Geschmack völlig abscheuliche Bild von Costetti. Dagegen sind einzelne Bilder ganz herrlich. Ich nenne drei aus verschiedenen Epochen und entgegengesetzten Geschmacksrichtungen: Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin und Auguste Rodin. Man fühlt sich versucht, bei diesen und vielen anderen gelungenen und mißlungenen Bildern oder Bildwerken zu zeigen, wie sich gerade bei der Vorführung dieser Szene nicht bloß der Geist des Künstlers — denn das ist selbstverständlich —, sondern auch der Geist der Epoche verkörpert, in der diese Bilder entstanden sind. Besonders lehrreich für eine solche Darlegung sind die Werke von Ary Schäffer und David Ingres. Durch und durch romantische Skizzen, die ohne die Wirkung der Romantik fast unverständlich sind. Die Wiedergabe aller der erwähnten und der vielen Dutzende unerwähnter Bilder ist tadellos, schon dieser ausgezeichnete Bilderschmuck gewährt dem Werke einen ruhmvollen Platz in der Kunstliteratur.

Ludwig Geiger.

THIEME, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. VIII. Bd.: Coutan bis Delattre. Lex.-8°. Leipzig 1913. Verlag von E. A. Seemann.

Schon ein Drittel mindestens, nach der Berechnung der Schriftleitung, von dem großartigen Werk ist mit diesem Band erledigt. In einer Einleitung erhalten wir die erfreuliche Auskunft, daß dank einer Anzahl von Gönnern und der Unterstützung des Reichsamts des Innern, dieses rasche Erscheinungstempo von zwei etwa 38 Bogen umfassenden Bänden jedes Jahr, so gut wie gesichert ist. Den Zeichnern der privaten Subvention wird ein Ehrendenkmal durch Einfügung einer Liste ihrer Namen gesetzt. Man kann sie auch nicht genug preisen; denn wenn sich auch das Werk zweifellos ganz von allein tragen wird, sobald es einmal fertig vorliegt, so braucht es vorläufig die Unterstützung, um diesem Ziel möglichst schnell nahe zu kommen.

Unterdessen erfreut uns jeder Band mehr wie sein Vorläufer. Jedesmal hat sich die uniforme Anlage der Titel, die unbedingt notwendig ist, mehr durchdrücken lassen, und kein Band ist so einheitlich ausgefallen wie der achte. Ganz selten findet man noch einen Titel (Daffinger, Dauthe, Delacroix), der nicht in den Rahmen eingepaßt wäre. Geradezu musterhaft in ihrer Knappheit und doch erschöpfenden Darstellung (wenn man die literarischen Hinweise mit in Betracht zieht) sind solche Artikel wie Cranach (Friedlaender) und Crane (Bürger).

Im übrigen bietet gerade dieser Band eine Fülle von wichtigen Namen, z. B. Craijer, die Familie Coypel (Cornu), Credi (Gronau), Cristus (Cohen), Crivelli (Geiger), Cruikshank, Cuvilliés (Hauttmann), die Cuijp (Lilienfeld), Daddi, Dalou (Cornu), Dannecker (Bender), Daubigny (ders.), Daumier (ders.), G. David (Winkler), J. L. David, Decamps, P. Decker, Defregger, Degas (Bender) und Delaroche.

Hans W. Singer.

WILHELM LÜBKE, Grundriß der Kunstgeschichte.

Bd. IV: Max Semrau, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko (14. Auflage). Bd. V: Friedrich Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts (4. Auflage). Verlag von Paul Neff (M. Schreiber), Eßlingen a. N.

Die meisten Handbücher über Kunst, gleichviel ob sie von Bauten, Bildwerken und Gemälden, von Literatur oder Musik handeln, wollen einer doppelten Aufgabe gerecht werden, zugleich Künstler- und Kunstgeschichte geben. Der unmittelbare Zusammenhang des Schaffenden mit seiner Zeit ist ein wichtiges Argument für solche Betrachtungsweise, und sie erscheint dem Laien, der gerade oft zum Handbuch greift, erfreulicher, als eine Methode, die alle menschlichen Bezüge ausgeschaltet hat und den Künstler nur als das notwendige Werkzeug seiner Epoche und ihres

Digitized by Google

Kunstwollens begreift. Eine konsequente Stilgeschichte ist freilich nur durch das Opfer solcher Einseitigkeit zu gewinnen.

Die Tradition von Lübkes Grundriß widersprach einer solchen; er pflegt Künstlergeschichte und Denkmälerkunde zu vereinen. Auch in den letzten Auflagen ist's so geblieben. Das Wertvolle solcher Handbücher liegt in klarer Übersichtlichkeit und einem gewissenhaften Znsammentragen des wichtigsten Materials. Beides ist den vorliegenden Bänden nachzurühmen und zu betonen, daß die Aufgabe hier keineswegs ganz leicht gewesen ist. Denn die in Frage kommenden Gebiete sind in der jüngsten Zeit durch Einzelforschungen sehr bereichert worden, und jeder Zuwachs an Detailwissen verschleiert zunächst die Hauptsache, d. h. die Erkenntnis der großen Entwicklungslinien; erst allmählich wird sie durch den neuerworbenen Reichtum präzisiert. Daneben waren im fünften Bande mancherlei Dinge zu besprechen, die noch im Fluß und schwerer zu bewerten sind, als abgeschlossene Stilepochen.

In Semraus Band ward die Architektur besonders gut und eingehend gewürdigt; man möchte annehmen, sie habe den Autor am meisten interessiert. Nur eins stört hier: Die Teilung zwischen Barock und Rokoko, die an einigen Stellen etwas willkürlich erscheint; nämlich wenn das Wohnhaus der Asam und das Neue Palais bei Potsdam (begonnen 1763) im Abschnitt über Barock zu finden, während die meisten älteren Bauten Friedrichs des Großen und die Amalienburg im Nymphenburger Park unter Rokoko eingereiht sind. — Die Stilunterschiede erscheinen uns nicht groß genug für ein Auseinanderreißen der gleichzeitigen Märkischen, beziehungsweise Münchner Architektur.

Vollständige Neubearbeitung erhielt hier auch die niederländische Malerei und manches mag bei der italienischen, die neuerdings ein Lieblingsgebiet der Fachwissenschaft ist, hinzugekommen sein.

Im letzten Band ist die ausführliche Besprechung moderner Malerei und Plastik, wie unseres zeitgenössischen Kunstgewerbes, dazu die klare, gute Darlegung ihrer Formprobleme hervorzuheben. Nur ein paar Einzelheiten überraschen, z. B. die Wortbildung: Renaissancismus, die Betonung strenger Symmetrie bei Georg Kolbe; Sascha Schneider wäre auch als Plastiker zu erwähnen; besitzen doch das Albertinum und Ny - Carlsberg bereits Werke von ihm. Und neben dem Futuristenführer Marinetti sucht man deutsche modernste, wie: Pechstein, Kokoschka, u. a. mehr. Auch scheint uns Albert Geßner für die Gestaltung des Berliner Mietshauses noch wichtiger als der geniale August Endell.

In beiden Bänden finden sich vielerlei Literaturnachweise. — Die eine — den meisten Handbüchern gefährliche — Klippe, zu viele Namen ohne entsprechende Charakterisierung aufzuzählen, ward beinahe immer glücklich umschifft. Auch die andere, unzureichender oder überwuchernder Illustrierung, meist vermieden. Es liegt ja hier eine Schwierigkeit im Umstande, daß gewisse standardworks gezeigt werden müssen, und doch allzu Bekanntes nicht immer wieder reproduziert werden soll. Wer sich in diesen alten, neuen Büchern orientieren will, findet das Nötige beieinander; nur manchmal ist durch Übermaß oder Beschränkung eine schiefe Betonung entstanden: Tiepolo ist nur mit einem, Hans von Marées mit zwei Gemälden vertreten, von Schinkel, Millet, Liebermann und Karl Walser sind je drei Werke, von Manet und Wilhelm Kaulbach vier, von Ruisdael und Guido Reni fünf, von Thoma sechs, von Moritz von Schwind dreizehn Gemälde reproduziert.

Es ist ja zum mindesten berechtigt, die deutsche Kunst besonders hervorzuheben, aber so wenig hier das meisterliche Können und die poesievolle Phantasie des Wiener Malers herabgesetzt werden sollen, und so erfreulich die siebzehn Abbildungen nach Rembrandt sind, so scheint in dieser Auswahl doch eine Konzession ans große Publikum zu liegen, die Bücher vom Wert der vorliegenden nicht nötig haben. — Einige der bunten Tafeln könnten noch besser sein; und alle würden durch eine dunkle Unterlage sehr gewinnen. Wir pflegen alte Ölbilder in goldene oder tieffarbige Rahmen zu fassen und nicht auf einen grellweißen Grund zu hängen. Ebenso schlecht wie dem Original steht er der farbigen Wiedergabe, der noch dazu die Trennungszone, der Rahmen fehlt.

F. Schottmüller.

HANS BESCHORNER, Permoser-Studien. Mit sieben Abbildungen. Verlag: Buchdruckerei der Wilhelm u. Bertha von Baensch-Stiftung. Dresden 1913.

Über Balthasar Permoser, diesen hervorragenden deutschen Barockkünstler, gibt es bereits eine ziemlich umfangreiche Literatur, die jedoch meist in älteren und neueren Werken, und zwar oft an ganz versteckter Stelle, oder in mehr oder weniger unzugänglichen Zeitschriften und Tageszeitungen niedergelegt ist. Es ist daher nicht das geringste Verdienst vorliegender Schrift, diese überall ver-

Digitized by Google

streute Literatur sorgfältig zusammengestellt zu haben, um mit ihrer Hilfe sowie auf Grund eigener archivalischer Forschungen ein Bild von Permosers Leben und Persönlichkeit zu entwerfen und zugleich einen Überblick über sein künstlerisches Schaffen zu geben.

Die Schrift besteht aus zwei, bereits im „Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde" veröffentlichten Aufsätzen, von denen der eine „Permosers Apotheosen Prinz Eugens und Augusts des Starken", der andere „Beiträge zur Geschichte seines Lebens und Wirkens" benannt ist. In jenem wird zunächst die Entwicklungsgeschichte der 1721 vollendeten Prinz Eugen-Apotheose im Wiener Belvedere, des Hauptwerkes des Künstlers, an der Hand besonderer Aktenstücke genau geschildert und sodann der Nachweis geführt, daß die ihr nahe verwandte Dresdener Gruppe nicht, wie man bisher annahm, ebenfalls die Apotheose dieses Prinzen, sondern vielmehr diejenige Augusts des Starken vorstellt und, ebenso wie ihre etwas vereinfachte Wiederholung in Elstra bei Bautzen, erst nach 1722 vollendet sein muß.

Neben diesen unanfechtbaren Ergebnissen erfahren wir noch über den Bildungs- und Entwicklungsgang des Künstlers durch Beschorners Forschungen allerlei Neues, wenn auch hier noch manches — und das gilt besonders von Permosers Verhältnis zu seinen frühesten Lehrmeistern und deren Einfluß auf den jungen Künstler — unsicher ist und noch weiterer Aufklärung bedarf. Besondere Anerkennung verdient endlich auch das Verzeichnis seiner Werke, die am Schlusse des Buches, nach Material und Aufbewahrungsort geordnet, zusammengestellt werden und uns dadurch eine vortreffliche Vorstellung von dem Umfang wie der Vielseitigkeit seiner künstlerischen Tätigkeit gewähren. Freilich wird man diese Zusammenstellung des Gesamtwerkes des Künstlers nur als einen erstmaligen Versuch und nicht als etwas Endgültiges und Abgeschlossenes betrachten dürfen; was aber Beschorner gibt, ist ein reiches und wohlgeordnetes Material, das nur noch der strengen, kritischen Sichtung des Kunsthistorikers bedarf, um als wichtige Grundlage für eine eingehende Darstellung der Kunst Permosers zu dienen. Denn diese Aufgabe bleibt trotz Beschorners verdienstvoller Schrift noch zu lösen. Hoffen wir daher, daß sich bald jemand findet, der sich ihrer annimmt und uns eine erschöpfende Monographie dieser als Mensch so originellen, als Künstler aber noch nie nach ihrer vollen Bedeutung gewürdigten Persönlichkeit schenkt.

Christian Scherer.

GEORG SIMMEL, Philosophische Kultur. Gesammelte Essais. Verlag von Dr. Werner Klinkhardt. Leipzig 1911.

Jedes Buch von Georg Simmel bedeutet nicht nur eine Bereicherung und Vertiefung der modernen Geistigkeit, sondern zugleich auch ihre neue Repräsentation. Der Verfasser gehört zu den wenigen, die Geistesgeschichte machen, wenn sie sie schreiben, und wer weiß, ob nicht Friedrich Schlegel, wenn er in unsern Tagen sein Leben lebte, die „Probleme der Geschichtswissenschaft" zu den Haupttendenzen des gegenwärtigen Zeitalters rechnete. Damit soll gewiß nicht der objektiv-historische Gehalt dieser modernen Philosophie mit der Fichtes unter irgendeine Vergleichung gestellt werden; der Anteil am Bildungsleben, die geschichtliche Funktion des Geistes und der Einfluß auf die Stimmführer der Zeit drängen zu einer solchen Parallele, die aber auch zugleich wieder zahlreiche Inkongruenzen zum Bewußtsein führt. Die Berührungsfläche des modernen Philosophen mit den Objektivierungen der Kultur ist eine völlig verschiedene. Die unmittelbare Folge davon ist, daß die geisteswissenschaftlichen, besonders die historischen Disziplinen eine engere Fühlung zu ihm haben, dessen Abstraktionen ihnen, wenn sie etwas weiter zu blicken vermögen, genügend konkrete Ergebnisse vermitteln. Die Tatsache der Fruchtbarkeit für die geisteswissenschaftlichen Einzeldisziplinen ist gewiß nicht das letzte, höchste Kriterium einer Philosophie, aber doch eine wichtige Bewährungsprobe, die zu bestehen dem modernen Denker unerläßlich ist, und auf die er bei einigem Ehrgeiz auch nicht zu verzichten gesonnen ist. Am wenigsten der Verfasser des vorliegenden Buches.

Zur Kennzeichnung der sehr komplizierten Feinmechanik des Simmelschen Denkens gibt es ein einfaches Wort, das nicht einmal ein Fremdwort ist. Seine Tätigkeit darf wahrhaft und eigentlich ein Ergründen genannt werden. Einmal nach der Richtung, daß die Erscheinungen des Lebens mit den feinsten Organen aufgenommen, daß ihre unmerklichsten Schwingungen erfaßt, ihre dunkelsten Komplikationen geklärt werden; dann aber, daß ihr Grund, ihr „Sinn" erforscht wird. Diese zweite Richtung des Denkens, die eigentlich philosophische, hat in den letzten Jahren das Übergewicht erhalten, der ersten aber verdankt Simmel seinen Ruhm und ihrer Verbindung seine Bedeutung. Die Aufsätze, die unter dem Titel „Philosophische Kultur" hier vereinigt sind, haben es mit dieser „Sinngebung" zu tun. Das bedeutet aber keine blaß-abstrakte Zurückführung aller Ge-

Digitized by Google

gebenheiten auf ein kahles „Prinzip", keine gewaltsame Unterlegung eines Textes, keine allegorische Interpretation. Simmel erklärt jene Meinung, daß die Vertiefung von der Oberfläche des Lebens her notwendig auf einen letzten Punkt führen müsse, für ein Vorurteil, und findet in der Fabel von den Schatzgräbern die Symbolisierung dessen, was die philosophische Kultur verlangt. „Den Schatz werden wir nicht finden, aber die Welt, die wir nach ihm durchgraben haben, wird dem Geist dreifache Frucht bringen — selbst wenn es sich in Wirklichkeit etwa überhaupt nicht um den Schatz gehandelt hätte, sondern darum, daß dieses Graben die Notwendigkeit und innere Bestimmtheit unseres Geistes ist."

Diese Grundauffassung wird dem empirisch gerichteten Forscher nicht unwillkommen sein. Sie eröffnet die Aussicht, daß auf einer solchen Basis der alte Streit, der so oft ausgebrochen ist, wenn Philosoph und Historiker sich bei der Bearbeitung desselben Gebietes trafen, nunmehr vermieden werden kann. Daß aber eine solche Bescheidung seitens des Philosophen keineswegs einen Verzicht auf sein Eigentümlichstes bedeutet, lehren in diesem Buch nicht zum wenigsten die Aufsätze zur Ästhetik und die Studien über Michelangelo und Rodin, welche die Leser dieser Zeitschrift vor allen andern interessieren.

Das Verhältnis, das die großen historischen Kunststile zu der Lebensrichtung ihrer jeweiligen Gegenwart besaßen, ist ein Problem, das Simmels Betrachtungen über künstlerische Persönlichkeiten beherrscht. Wie weit hier die Mittel des Philosophen zureichen, ob die des Kunsthistorikers ergiebiger sind, das abzuwägen wäre eine zeitgemäße Aufgabe, die gewiß nicht mit zwei Worten erledigt werden kann. Wenn zum Schluß eine persönliche Bemerkung erlaubt ist, so kann sich diese nur auf die Vorliebe beziehen, die der Referent beim Lesen dieser Essays für einen unter ihnen gefaßt hat. Beschränken wir uns nur auf die Aufsätze, welche die Kunstwissenschaft am nächsten angehen — ohne lebendigen Gewinn lassen auch die übrigen Beiträge, zur philosophischen Psychologie, zur Philosophie der Geschlechter, zur Religionsphilosophie und zur Philosophie der Kultur niemanden — so möchten wir, in der Auswahl beschränkt, der Studie über den Henkel den Preis erteilen, bei deren Lektüre die Geschlossenheit der Form und der Wechsel der Aspekte das höchste Denkvergnügen erzeugen, und die nicht nur als eine Förderung der Erkenntnis, sondern auch als ein Bestandteil unserer Literatur fortleben wird.

Hugo Bieber.

WALTER COHEN, Führer durch das Bonner Provinzialmuseum. — Mittelalter und neuere Zeit. — Bonn 1913. Verlag des Provinzialmuseums.

Dieser Katalog verdient besonders gerühmt zu werden wegen seiner mustergültigen Anlage und Durchführung. Es gilt hier, Gebiete dem Besucher nahe zu bringen, die ihm nicht gleich entgegenkommen, wie z. B. das rheinische Steinzeug der Frühzeit oder die mittelalterliche Stein- und Holzplastik. Auch die Gemäldegalerie dieses Provinzialmuseums hat trotz der großen Wesendonk-Stiftung manche Säle, in denen das Publikum zunächst zurückhaltend bleibt. Cohen hat nun sein sprödes Material außerordentlich anziehend behandelt, in einleitenden Vorreden die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge erörtert und das Einzelne dann mit schärfster Präzisierung festgelegt. Sein gutes Auge und seine Vertrautheit mit der niederländischen Kunst haben namentlich in den holländischen Kabinetten sich glänzend bewährt. Namen wie Willem van der Vliet, Dirk Stoop, Gerrit van Hees, G. P. van Zijl, Leuff de Jongh, R. van Vries und den des rheinischen Rokokomeisters Januarius Zick wird man in nicht eben vielen Galerien finden. Die Sammlung Wesendonk wurde zu einer Zeit zusammengebracht, als die berühmten Namen schon zu teuer waren; so finden wir in ihr viele „Trabanten", diese aber oft in hoher Qualität. So gut wie wir den italienischen Künstlern zweiter und dritter Ordnung nachgehen, wenn auch in erster Linie, um die Werke der Großen zu isolieren, so wollen auch die holländischen Kleinmeister abgetrennt sein. Für die Spezialisten ist hier in Bonn ein besonderes Dessert aufgetischt. Dabei fehlt es nicht an großen und führenden Bildern; die altdeutsche, namentlich natürlich die rheinische und die altniederländische Schule sind gut vertreten. Weniger gut die italienische, für die man nun einmal am Rhein immer wenig Interesse gezeigt hat. Die einzige Stelle in den Rheinlanden, wo man die italienische Renaissance wirklich rauschen hört, ist das Beckerath-Kabinett im Krefelder Museum. Vielleicht gelingt es Bonn, wenigstens im Kunstgewerbe die italienische Formenwelt noch zu zeigen. Dies würde dem großen italienischen Bildersaal sehr zustatten kommen; zugleich würde der Zusammenhang der Renaissanceformen mit denen der rheinischen Antike deutlich. — Cohens Führer ist der Vorläufer seines größeren Bilderkatalogs der Bonner Galerie, der auch noch in diesem Jahr zu erwarten ist.

Paul Schubring.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 21:

ADOLF FEULNER, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und den Grenzlanden (Ausstellung im Münchener Kunstverein). (20 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Plastiken und neue Zeichnungen von Max Pechstein bei Gurlitt. (6 Abb.)

Heft 22:

CURT STOERMER, Die Neuerwerbungen der Bremer Kunsthalle. (12 Abb.)

Bildnis eines Jünglings von Rembrandt. (1 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Berliner Herbstausstellung 1913.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 2:

WALTER COHEN, Die Ausstellung frühholländischer Malerei und Plastik in Utrecht. (13 Abb.)

HUGO KENCZLER, Die Johannespredigt des älteren Pieter Bruegel. (2 Abb.)

FRIED LÜBBECKE, Das städtische Museum für Ostasiatische Kunst in Köln. (29 Abb.)

WILHELM SCHÖLERMANN, Ingwer Paulsen als Radierer. (1 Originalradierung, 6 Abb.)

DEKORATIVE KUNST.

XVII., Heft 2:

KARL WIDMER, Das Haus Albert in Wiesbaden von Architekt Max Läuger, Karlsruhe. (2 Tafeln, 40 Abb.)

Amtsgerichtsrat RISS, Urheberrecht und Eigentum.

H. STEIGERER, Zu den Arbeiten Hermann Obrists. (1 Tafel, 2 Abb.)

G. J. W., Angelo Janks stilistische Reiterbilder. (3 Abb.)

P. WESTHEIM, Die Ausstellung der Debschitz-Schule im Berliner Kunstgewerbemuseum. I. Schülerarbeiten. (1 farb. Tafel, 24 Abb.)

L. F. FUCHS, Die Ausstellung für Friedhofskunst des Verbandes deutscher Granitwerke in Leipzig. (11 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 10:

JOSEF FOLNESICS, Die Breslauer Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege. (29 Abb.)

HARTWIG FISCHEL, Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn. (22 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXIX., Heft 5:

ALBERT DREYFUS, Vincent van Gogh. (1 farb. Tafel, 12 Abb.)

FRITZ STAHL, Erich Wolfsfeld. (7 Abb.)

Das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig (3 Abb).

DIE KUNST.

XV., Heft 2:

GEORG JAKOB WOLF, Die Münchner Sezession auf der XI. internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast. (19 Abb.)

C. GLASER, Der erste deutsche Herbstsalon.

FRITZ BURGER, Ludwig Herterichs Darstellungen der Pietà. (1 farb. Tafel, 3 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Julius Diez. (2 Tafeln [1 farb.], 25 Abb.)

C. GLASER, Von Alt-Berliner Kunst.

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 2:

KARL SCHEFFLER, „Imperator", ein offener Brief an den Generaldirektor der Hamburg-Amerika-Linie.

EMIL WALDMANN, Unbekannte, sogenannte und apokryphe Bilder von Leibl. I. (12 Abb.)

JULIUS ELLIAS, Die Sammlung Moreau-Nélaton. II. (18 Abb.)

GOTTFRIED HEINERSDORFF, Notizen über Glasmalerei mit einigen Beispielen alter Scheiben. (6 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 2:

ERICH HAENEL, Monumentalbilder von Georg Lührig. (3 Tafeln, 6 Abb.)

MAX HOCHDORF, Marnix d'Havelocse. (14 Abb.)

Die Zukunft der deutschen Kunst. II. — Eine Umfrage. — Mit Beiträgen von L. Lippert, Fritz Mackensen, Hermann Prell, Wilhelm Schmidtbonn, W. v. Seidlitz, Franz v. Stuck, Hugo Vogel, Wilhelm Waetzoldt, Ernst v. Wolzogen, Carl H. Zilte, H. v. Zügel.

H. C. C. WACH, Architekturzeichnungen. (8 Abb.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

XIII., Heft 11:

W. GISCHLER, Zu den Radierungen von Hermann Kupferschmid. (3 Tafeln, 4 Abb.)

G. E. LÜTHGEN, Landschaft, Garten und Landhaus. Zu den Bauten von Architekt Paul Pott, Köln. (13 Abb.)

DIE KUNST UNSERER HEIMAT.

VII., Heft 9/10:

GEORG GRONAU, Die deutsche Kunstausstellung anläßlich d. Tausendjahrfeier d. Stadt Cassel. (2 Abb.)

PAUL WEBER, Schmalkalden. (6 Abb.)

FRANZ THEODOR KLINGELSCHMITT, Aus dem Kirchenschatz v. St. Stephan zu Mainz. II. (15 Abb.)

PAUL FERDINAND SCHMIDT, Das Kunstgewerbe in den Technischen Lehranstalten in Offenbach a. M. (5 Abb.)

Digitized by Google

EMPORIUM.

XXXVIII., November 1913:

VITTORIO PICA, Frederick Carl Frieseke. (2 Taf., 18 Abb.)

GIOVANNI CAMUSSO, Max Elskamp. (12 Abb.)

MARCELLO PIACENTINI, Joseph Olbrich. (1 Taf., 21 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVI., Neue Folge, Bd. I, Heft 4 und 5:

ADALBERT BIRNBAUM, Die Oktogone von Antiochia, Nazianz und Nyssa. (3 Abb.)

FRITZ HOEBER, Der kunstgeschichtliche Charakter der deutschen Renaissancearchitektur.

V. C. HABICHT, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen. (29 Abb.)

WERKE DER VOLKSKUNST.

Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des k. k. Museums für österreichische Volkskunde in Wien. — I. Jahrg., Heft 3:

HERMANN UBELL, Der Fund von Schwanenstadt. (3 Tafeln.)

KARL v. RADINGER, Der Alpacher Möbelstil. (6 Tafeln [2 farb.], 4 Abb.)

ROBERT EDER, Innungsgegenstände von Mödling. (4 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 11:

JOS. LUDW. FISCHER, Zwei Glasgemälde der Schaffhausener Glasmalerfamilie Grimm. (6 Abb.)

J. L. FISCHER, Der neue Stil. (1 Tafel, 11 Abb.)

KUNSTGESCHICHTL. JAHRBUCH DER K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTOR. DENKMALE.

Herausgegeben von Professor Dr. Max Dvořák. Heft I—IV, 1912. In Kommission bei A. Schroll & Co., Wien.

JOSEPH WEINGARTNER, Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgange des 14. und zu Beginn des 15 Jahrhunderts. (16 Tafeln, 23 Abb.)

E. TIETZE-CONRAT, Der Böckchen tragende Satyr. Ein Beitrag zur Frage der skulpturalen Kopie und zum Oeuvre Georg Raphael Donners. (2 Tafeln, 13 Abb.)

GUSTAV FRIZZONI, Einige kritische Bemerkungen über italienische Gemälde in der Fürstlich Liechtensteinschen Galerie. (8 Tafeln, 13 Abb.)

GEORG R. v. KIESKOWSKI, Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer I. (3 Tafeln, 4 Abb.)

P. E. JONAS, Bericht über die Ausgrabungsarbeiten auf der Kaiserburg zu Eger im Jahre 1911. (17 Tafeln, 36 Abb.)

MARIAN MORELOWSKI, Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich usw. (4 Abb.)

VOJESLAV MOLÉ, Urkunden und Regesten zur Geschichte der dalmatinischen Kunst.

FRED VON BALDASS, Neuentdeckte Fresken in der Frauenkirche zu Wiener-Neustadt. (1 Tafel.)

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 10:

Mittelrheinischer Maler vom Anfang des 15. Jahrhunderts, Der Ortenberger Altar. — Mittelstück: Maria im Kreise von Heiligen; Darmstadt, Großh. Landesmuseum . . . . . .

Linker Flügel: Die hl. Geburt. . . .

Rechter Flügel: Anbetung der hl. drei Könige . . . . . .

} Text von Friedrich Back.

STEFAN LOCHNER, Die Darstellung des Christuskindes im Tempel; Darmstadt, Großh. Landesmuseum . . . . .

HANS HOLBEIN d. J., Die Madonna des Bürgermeisters Meyer; Darmstadt, Residenzschloß, Großh. Privatsammlg. .

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Novemberheft 1913:

CORRADO RICCI, Barnaba da Modena. (1 kolorierte und 1 unkolorierte Tafel.)

Behandelt diesen „retardataire", der so stark von den Sienesen beeinflußt war, bespricht sein von der Gräfin Carlisle kürzlich der National Gallery geschenktes Gemälde aus dem Jahre 1374 und gibt eine Bibliographie von ihm.

FRANK JEWETT MATHER jr., Some Carved Chests of the High Renaissance. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Die drei behandelten Truhen gehörten der im vergangenen April versteigerten Sammlung der Mrs. Lydig an. Im Katalog der Sammlung schrieb Dr. Valentiner sie der römischen Werkstatt des Tatti zu. Auf der einen nun, die die Tötung der Niobiden darstellt, fand sich nach der Versteigerung eine Signatur, die sich als „Bandinelli" mit der Jahreszahl 1536 herausstellte. Der Verfasser weist nach, daß der Stil der geschnitzten Reliefdarstellung durchaus zu diesem Künstler paßt.

TANCRED BORENIUS, Two Still-Life Pictures by Murillo (?). (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Die zwei behandelten Gemälde, eines aus der Sammlung der Mrs. Odell, das andere aus der des Sir F. Cook, sind momentan in der altspanischen Ausstellung in den Londoner Grafton Galleries zu sehen. Das eine, ein „Hühnerhof" war bisher so gut wie unbekannt geblieben. Auf ihm kann man den Namen Murillo mit ziemlicher Sicherheit erkennen. Trotz der großen Seltenheit, mit der Murillo seine Bilder signierte, darf man aus stilist. Gründen dieser Signatur als echt trauen. Und wenn er dieses Bild gemalt hat, so wohl auch sicher das zweite, das in den Grafton Galleries (Nr. 6) als „spanische Schule"

Digitized by Google

erscheint und früher als ein Velasquez galt. Der Verfasser hält die zwei Werke für mit die besten von Murillos Hand.

JOSE PIJOAN, Aragonese Primitives. (3 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

Bespricht vor allem einige frühe Gemälde, die der Verfasser für das Museum zu Barcelona erworben hat.

Sir MARTIN CONWAY, A Dangerous Archaeological Method. — II. (1 Tafel mit 6 Abbildungen.)

L. DIMIER, An Idialized Portrait of Diana de Poitiers. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Behandelt ein französ. Bild im Besitze des Earl Spencer und gibt eine Ikonographie der Diana de Poitiers.

K. A. C. CRESWELL, The Origin of the Persian Double Dome. (1 Tafel mit 6 Abbildungen und mehreren Textillustrationen.)

G. BALDWIN BROWN, An Early Spoon found in Kent. (1 Tafel mit 8 Abbildungen.)

ETHEL ROSS BARKER, The Symbolism of Certain Catacomb Frescoes. — II.

Fortsetzung aus dem Oktoberheft.

Two Early Chinese Statues. (2 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

Die zwei Statuen sind momentan in der Ausstellung orientalischer Kunst in der Rue de la Baume, Paris, zu sehen. Sie scheinen zur gleichen Periode wie der Marmortorso des Bostonmuseums zu gehören (8. Jahrhundert).

Reviews. — Notes. — German Periodicals. Publications Received.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

RAINER MARIA RILKE, Auguste Rodin, mit 96 Vollbildern. Insel-Verlag, Leipzig.

GOTTARDO SEGANTINI, Giovanni Segantini, sein Leben und seine Werke, München 1913, Photographische Union.

O. RICHTER, Das alte Rom (Aus Natur und Geisteswelt). Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

HANS SAUERMANN, Deutsche Stilisten, Handzeichnungen altdeutscher Meister, 36 Tafeln in Lichtdruck und Zinkätzungen und Textbilder von Hodler, van Gogh usw. München, Verlag Steinicke & Lehmkuhl.

L. MAETERLINK, Nabur Martins ou Le Maitre de Flémalle, Bruxelles et Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. van Oest & Cie., Editeurs.

RENÉ BEEH, M'Barka, Malerbriefe aus Algerien mit 60 Zeichnungen. München, Georg Müller & Eugen Rentsch.

ALEXIS FOREL, Voyage au pays des sculpteurs romans, le croquis de route à travers la France. Illustriert von Emmeline Forel. I. Band. 1913. H. Champion, Paris et F. Boissonas, Genf.

ED. FRHR. VON SACKEN, Die Baustile, Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. 17. Aufl., vervollständigt von Dr. Julius Zeitler, mit 168 Abbildungen. Verlag J. J. Weber, Leipzig. Preis M. 2.50.

F. KANITZ, Leitfaden der Ornamentik, Einführung in die Geschichte, Entwicklung und charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. 7. Auflage, neu bearbeitet von H. W. Singer, mit 145 Abb. Verlag J. J. Weber, Leipzig. Preis M. 3.—.

LUDWIG SCHMID-REUTTE (1863—1909), 32 Wiedergaben von Zeichnungen und Gemälden des Meisters. Mit einem Geleitwort von C. F. Schmitt-Spahn u. einem Nachruf von Hans Thoma. Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart. In Mappe M. 25.—.

HUGO VON TSCHUDI, Edouard Manet. 3. Aufl., mit 37 Abb. Berlin 1913. Verlag Bruno Cassirer.

Denkschrift der Bayerischen Gewerbeschau. Delphin-Verlag, München. Preis M. 10.—.

KARL SPITZWEG, Die gute alte Zeit (Zeichnungen). Mit einer Einleitung von Hermann Uhde-Bernays. Holbein-Verlag, München. Preis M. 6.—.

M. SCHUETTE, Alte Spitzen (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. VI), mit 172 Abb. Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin.

KARL SCHEFFLER, Die Architektur der Großstadt. Mit 60 Abb. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

EDOUARD CHAVANNES, RAPHAEL PETRUCCI, Ars asiatica, études et documents publiés sous la direction de Victor Goloubew. I. La peinture chinoise au Musée Cernuschi, Avril-Juin 1912. Bruxelles et Paris, Librairie nationale d'art et d'historie G. van Oest & Cie., Editeurs.

HANS W. SINGER, Meister der Zeichnung. Bd. I: Max Klinger, Bd. II: Max Liebermann, Bd. III: Franz v. Stuck. Baumgärtners Buchhandlung Leipzig. Preis pro Band M. 15.—.

EMIL WALDMANN, Wilhelm Leibl. Eine Darstellung seiner Kunst, mit 224 ganzseitigen Abbildungen. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. Preis M. 75.—, geb. M. 85.—.

ERICH HANCKE, Max Liebermann, sein Leben und seine Werke, mit 320 Abb. und einer Originalradierung. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. Preis M. 30.—, geb. M. 35.—.

MAX ROOSES, Geschichte der Kunst in Flandern. (Aus der Sammlung „Ars una species mille".) Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart. Preis M. 6.—.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums. Insel-Verlag, Leipzig.

AUGUST L. MAYER, Kleine Velazquez-Studien. Delphin-Verlag, München. Preis brosch. M. 5.—, geb. M. 6.—.

WILKEN VON ALTEN, Geschichte des altchristlichen Kapitells. Delphin-Verlag, München. Preis brosch. M. 7.50, geb. M. 9.—.

KURT GERSTENBERG, Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. Delphin-Verlag, München 1913.

VI. Jahrgang, Heft XII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddesbill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Abb. 2. Bronzerelief des Kardinals Francesco Alidosi (von Francesco Francia?)
Musée du Louvre

Abb. 3. Bildnis des Kardinals Francesco Alidosi, aus dem Museum Jovianum, im Besitze des Dr. Giuseppe Rovelli in Como

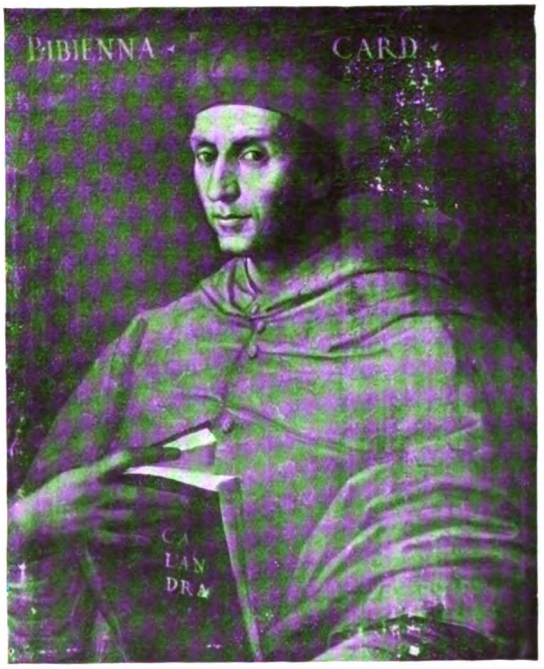


Abb. 1. Bildnis des Kardinals Bernardo Dovizio Bibbiena, aus dem ehemaligen Museum Jovianum, im Besitze von Attilio Bertolotti in Como

Zu: ROBERT DURRER, DAS MADRIDER KARDINALSPORTRÄT VON RAFFAEL UND DIE BILDNISSE MATTHÄUS SCHINNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. MATTHÆVS CARDINALIS SEDVNENSIS Holzschnitt von Tobias Stimmer in Pauli Jovii, Novocomonsis, Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium ed. Petri Pernae typographi Basil. MDLXXV, Seite 349

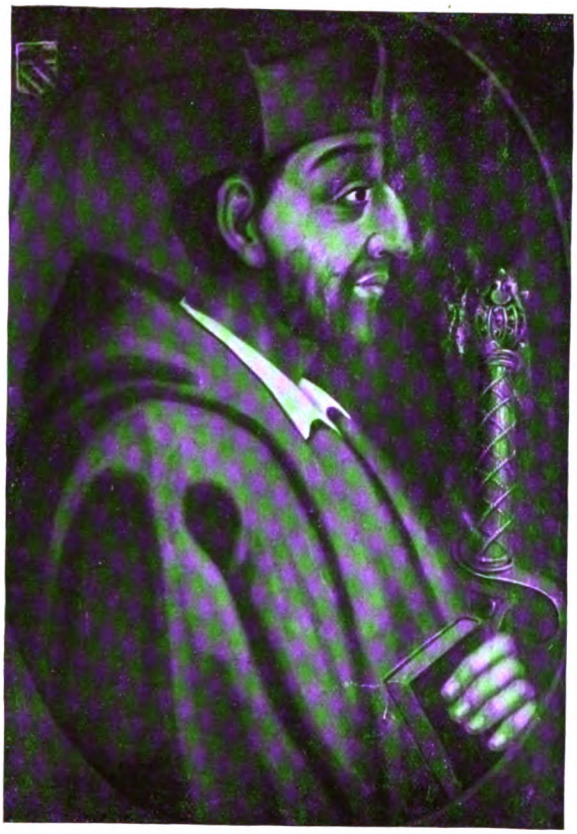


Abb. 5. Porträt Schinners im Kapuzinerkloster zu Sitten (17./18. Jahrhundert)

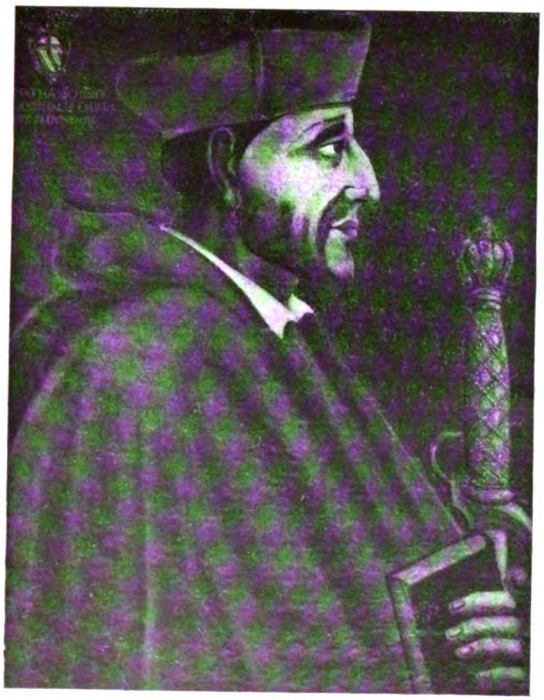


Abb. 6. Porträt Schinners im Kapuzinerkloster in Luzern (17./18. Jahrhundert)

Abb. 7. Porträt Schinners im städt. Rathaus zu Sitten (Mitte des 17. Jahrhunderts)

Zu: ROBERT DURRER, DAS MADRIDER KARDINALSPORTRÄT VON RAFFAEL UND DIE BILDNISSE MATTHÄUS SCHINNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. Bildnis des Kardinals Matthäus Schinner aus dem Museum Jovianum (im Besitze von Dr. Giuseppe Rovelli in Como)

Zu: ROBERT DURRER, DAS MADRIDER KARDINALSPORTRÄT VON RAFFAEL UND DIE BILDNISSE MATTHÄUS SCHINNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

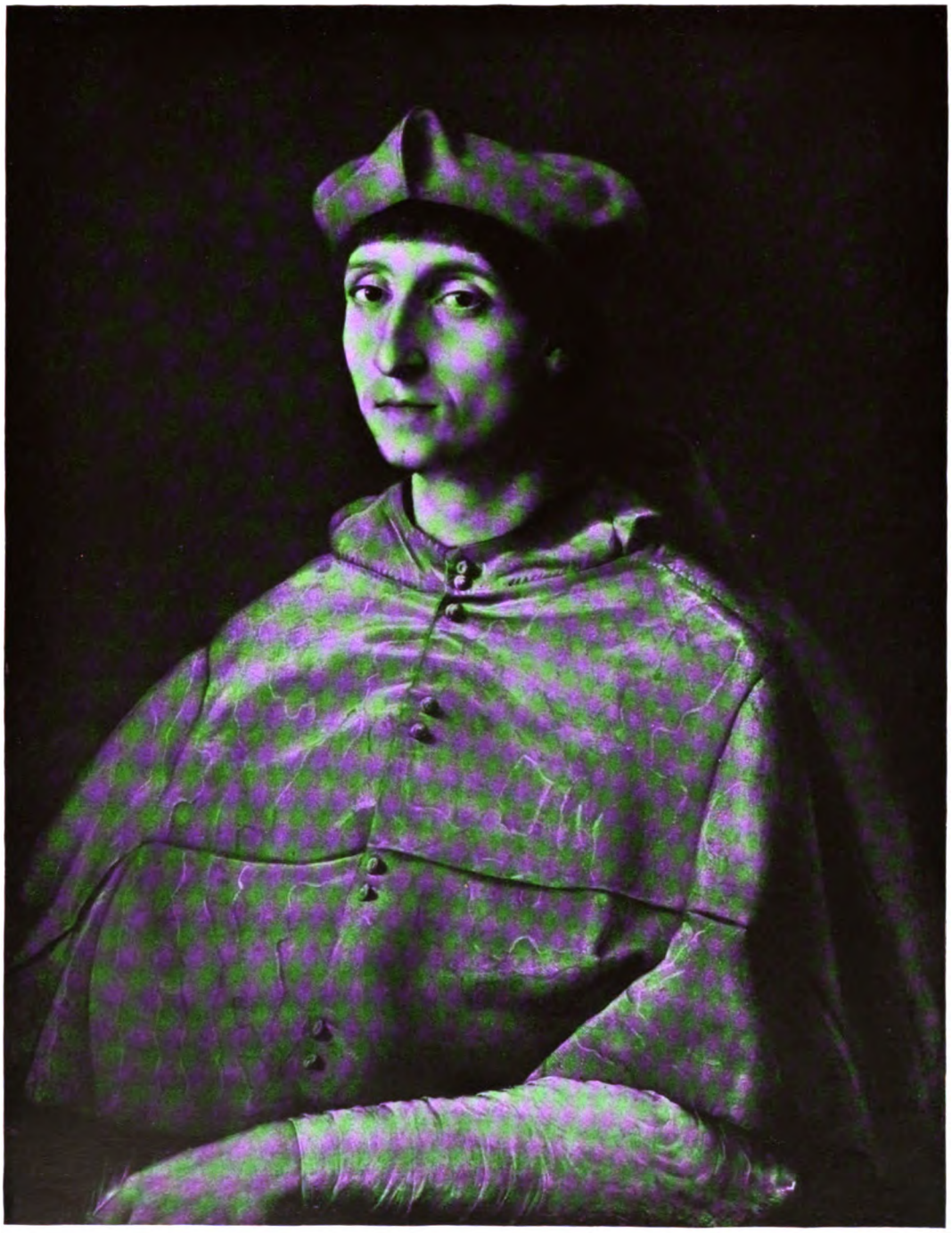


Abb. 9. Das Kardinalsporträt von Raffael im Prado in Madrid

Zu: ROBERT DURRER, DAS MADRIDER KARDINALSPORTRÄT VON RAFFAEL UND DIE BILDNISSE MATTHÄUS SCHINNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10 / 13. Münztypen Schinners (Walliser halbe Dicken aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts), doppelte Größe

Zu: ROBERT DURRER, DAS MADRIDER KARDINALSPORTRÄT VON RAFFAEL UND DIE BILDNISSE MATTHÄUS SCHINNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Johannes auf Patmos (cod. Pal. germ. 322, fol. 5b)

Zu: HERMANN BRANDT, EINE BILDERHANDSCHRIFT AUS DEM KREISE DES KONRAD WITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Johannes auf Patmos (ms. germ. fol. 19)

Abb. 3. Die 24 Alten (cod. Pal. germ. 322, fol. 6a)

Abb. 4. Der erste Alte (cod. Pal. germ. 322, fol. 6b)

Abb. 5. Der vierte Alte (cod. Pal. germ. 322, fol. 23a)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1 (oben links): Niederländischer Nachahmer des Tizian um 1540: Bildnis eines vornehmen Herrn. Weimar, Großherzogliches Museum

Abb. 2 (oben rechts): GEORGE VERTUE: Bildnis des Hernan Cortès. Kupferstich in der K. K. Fideikommißbibliothek

Abb. 3 (unten): CRISTOFANO DELL' ALTISSIMO, Bildnis des Hernan Cortès. Florenz, Uffizien

Digitized by Google

Digitized by Google

fol. 1

Q

C

A

Zu: C. BENZIGER, Titelvignette und Initialen A, C, Q des Meisters I. H. V. G. (?) in einer Straßburger Gratianausgabe von 1471 der Stadtbibliothek zu Bern

Digitized by Google

Digitized by Google

Q

Q

Q

Q

Digitized by Google

Zu: C. BENZIGER, Titelvignette und Initialen A, C, Q des Meisters I. H. V. G (?) in einer Straßburger Gratianausgabe von 1471 der Stadtbibliothek zu Bern

Digitized by Google

Abb. 1. ANGELIKA KAUFFMANN, Winckelmann
Zürich, Kunsthalle

Abb. 2. MARON, Winckelmann
Weimar, Großh. Museum

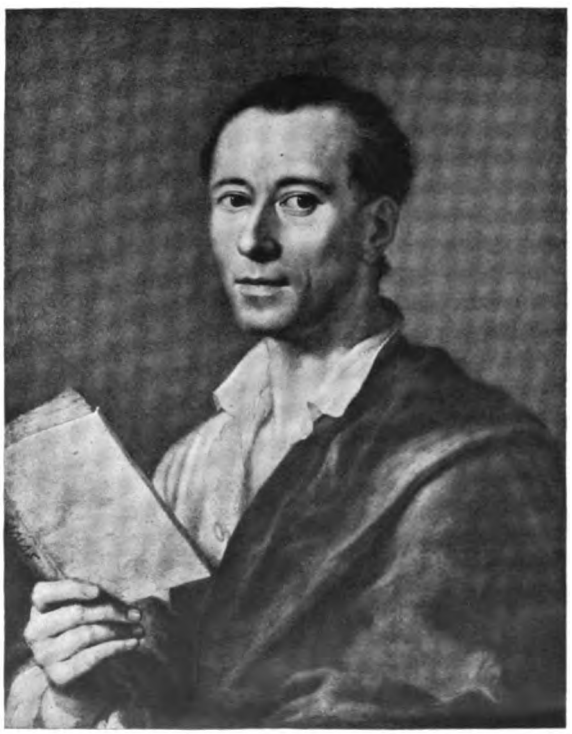


Abb. 3. MENGS, Winckelmann
Krakau, Sammlung Lubomirski

Digitized by Google

Digitized by Google

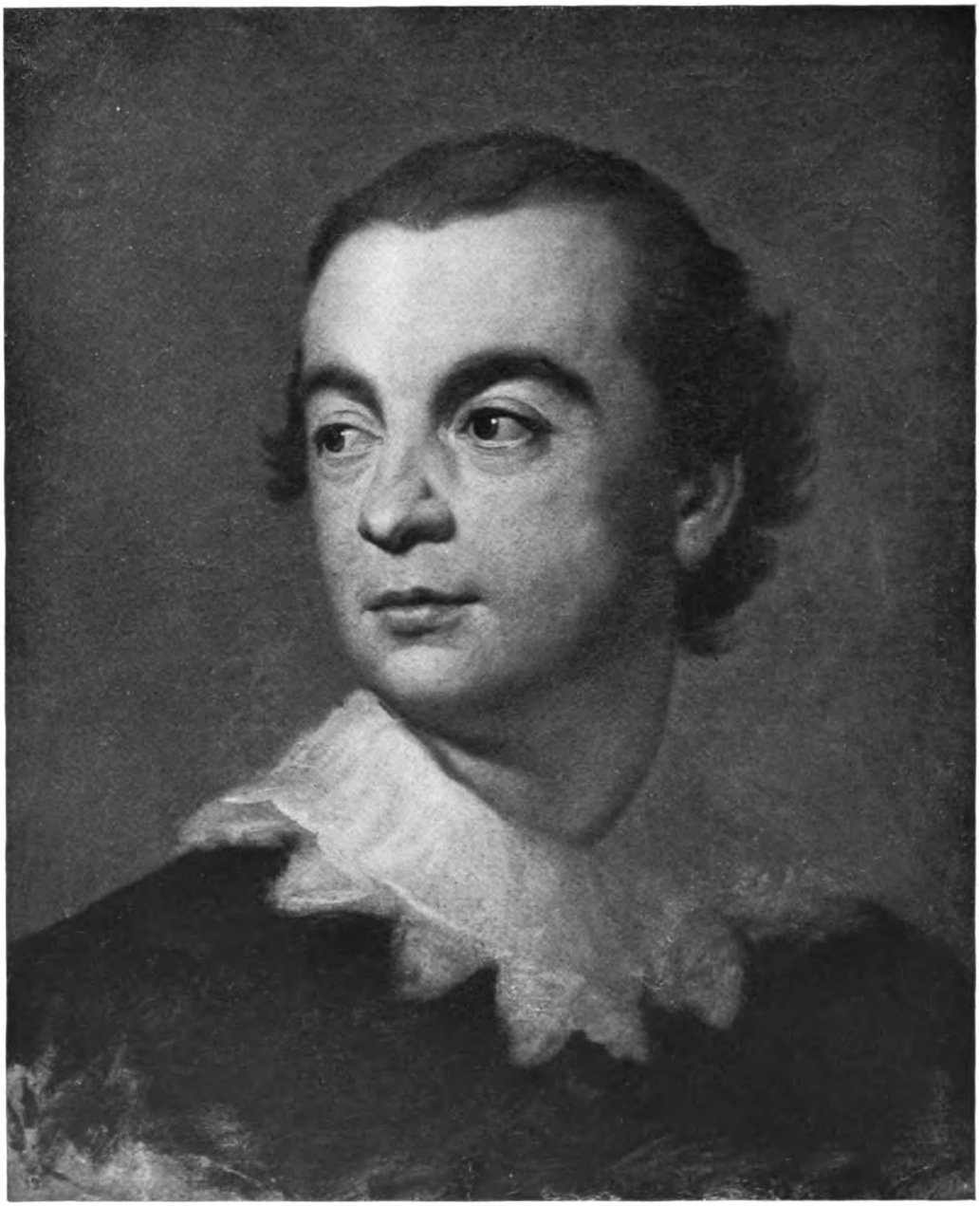


Abb. 4. RAFFAEL MENGS, Porträt

Zu: HERMANN UHDE-BERNAYS, ZU DEN BILDNISSEN WINCKELMANNS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. C. W. E. DIETRICH (?), Raffael Mengs Leipzig, Universitätsbibliothek

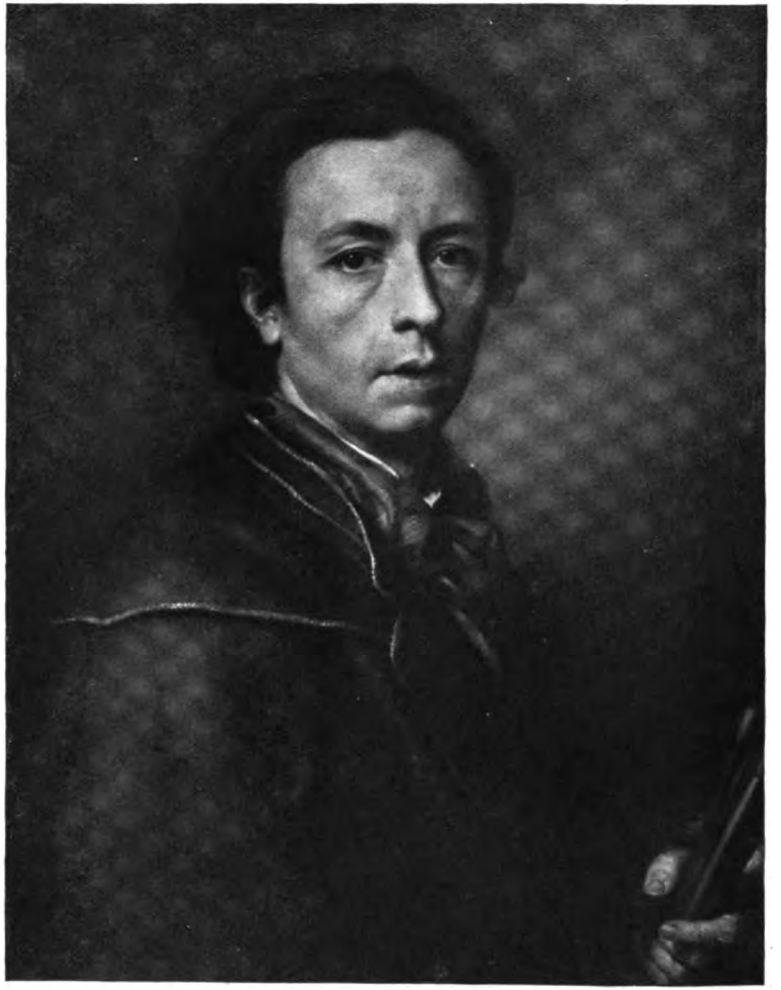


Abb. 6. MENGS, Selbstbildnis München, Alte Pinakothek

Digitized by Google

Zu: HERMANN UHDE-BERNAYS, ZU DEN BILDNISSEN WINCKELMANNS

Digitized by Google

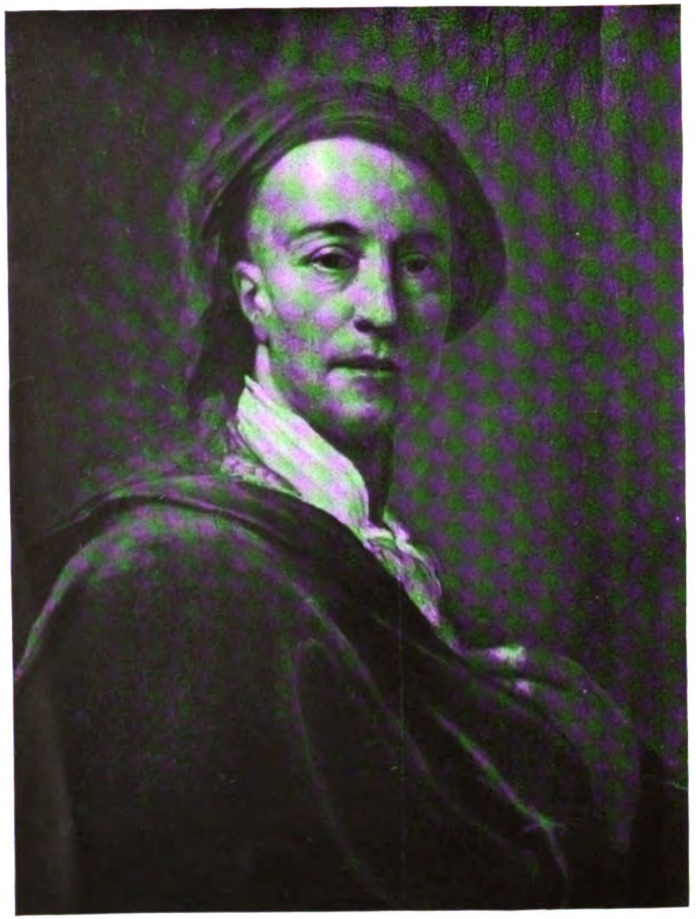


Abb. 7. Unbekanntes Bildnis Karlsruhe, Großh. Gemäldegalerie

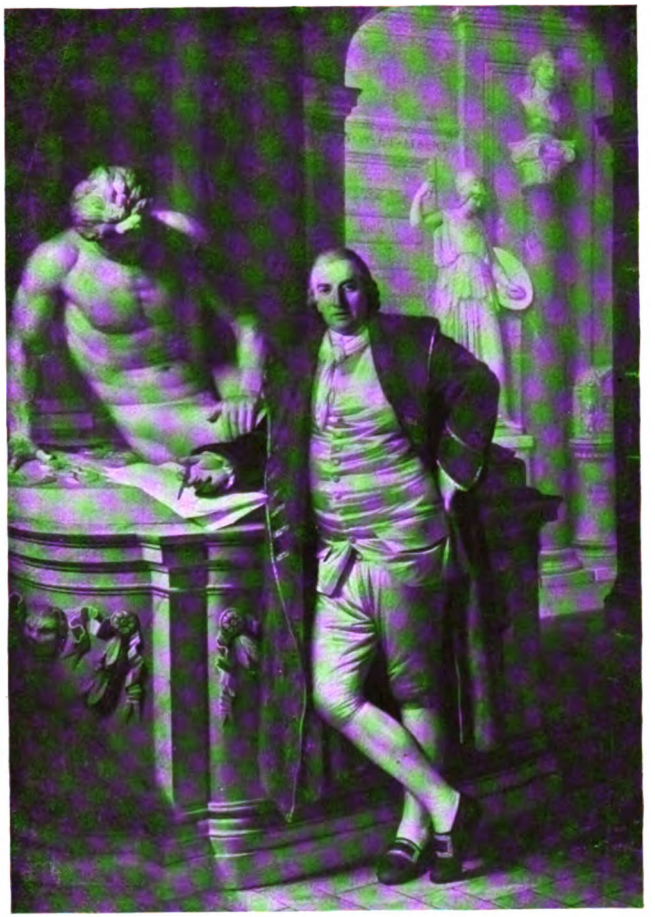


Abb. 8. TOFANELLI, Der Abbate Mansi Mailand, Sgr. Grandi

Zu: HERMANN UHDE-BERNAYS, ZU DEN BILDNISSEN WINCKELMANNS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Apostel am Lettner der Elisabethkirche zu Marburg

Abb. 2. St. Michael in der Reinoldikirche zu Dortmund

Abb. 3. Heiliger König an der Altarmensa im Dom zu Köln

Phot. Emil Hermann in Godesberg

Zu: BURKHARD MEIER, DREI KAPITEL DORTMUNDER PLASTIK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Kopf in Münster, Landesmuseum

Abb. 4a. Kopf der Gräfin Hedwig in Bielefeld
Phot. Baurat Ludorff

Abb. 5. Schmalwand des Doppelgrabes in Marburg

Zu: BURKHARD MEIER, DREI KAPITEL DORTMUNDER PLASTIK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6 und 7. Wangenfiguren vom Gestühl der Reinoldikirche in Dortmund

Abb. 8. Wange des Gestühles in Cappenberg

Zu: BURKHARD MEIER, DREI KAPITEL DORTMUNDER PLASTIK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. Dominikaner im Landesmuseum zu Münster

Abb. 10. Antonius in Cappenberg
Phot. H. Kisker, D-S-A

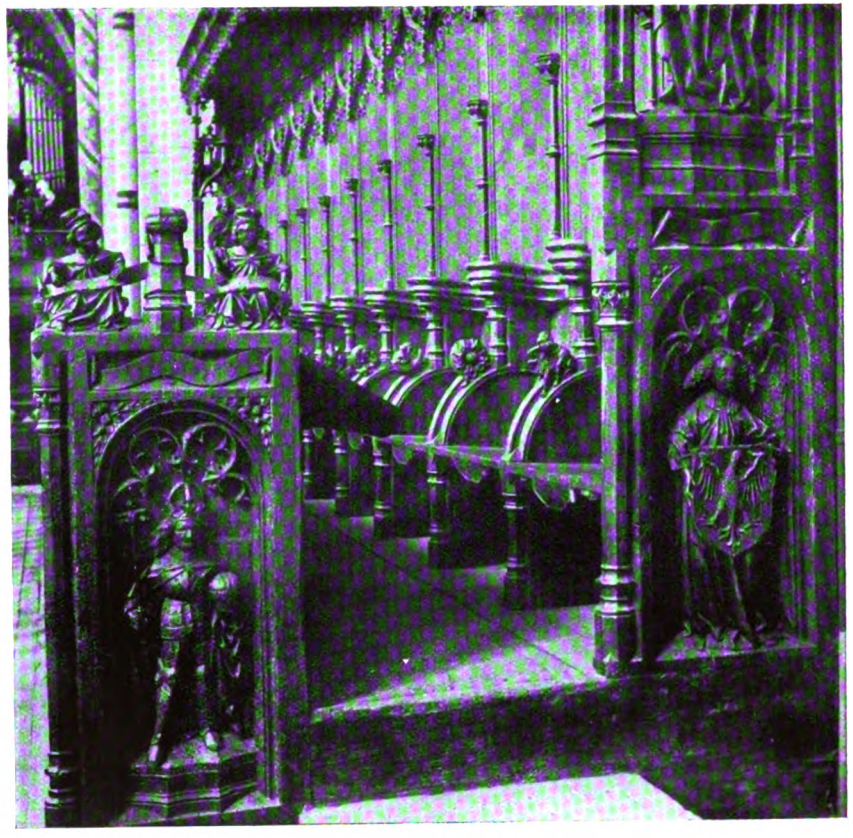


Abb. 11. Gestühl der Reinoldikirche in Dortmund

Zu: BURKHARD MEIER, DREI KAPITEL DORTMUNDER PLASTIK

Digitized by Google

Digitized by Google

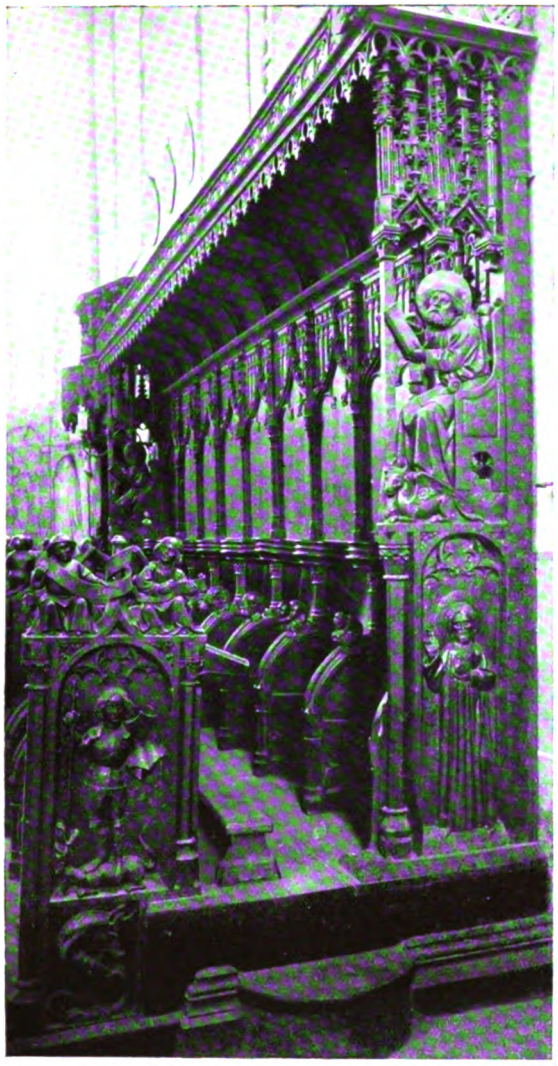


Abb. 12. Gestühl der Karmeliterkirche in Boppard

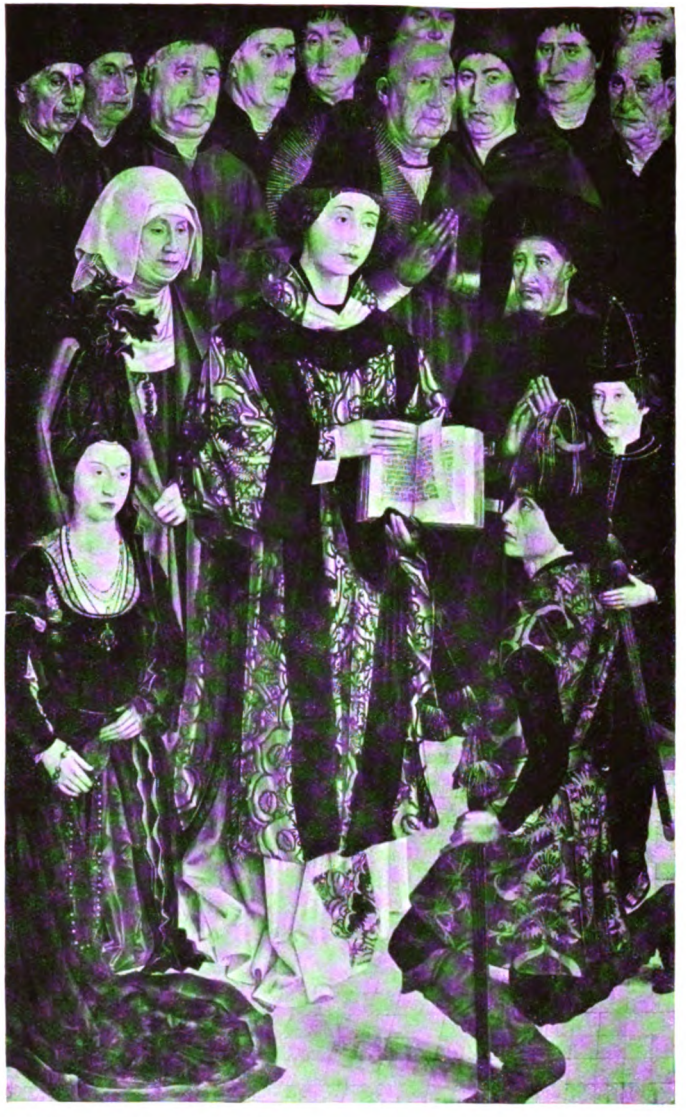
Abb. 13. Drolerie am Gestühl in Cappenberg

Zu: BURKHARD MEIER, DREI KAPITEL DORTMUNDER PLASTIK

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Mönche



S. Vicente mit den Fürsten

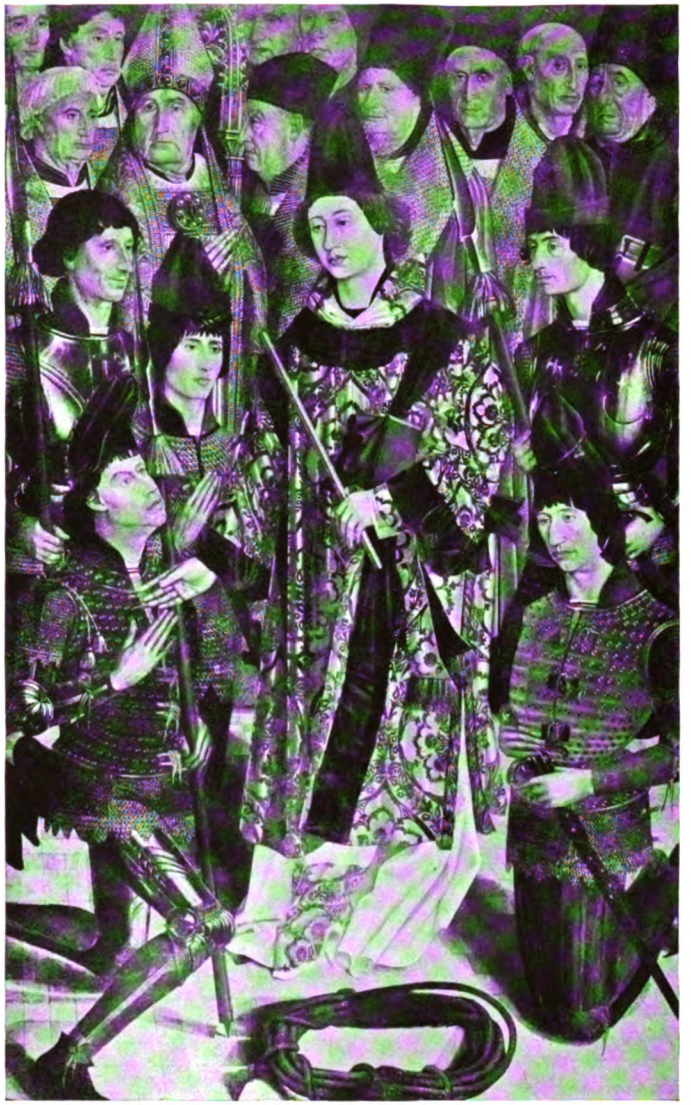
Die Reliquie

Zu: AUGUST L. MAYER, NUNO GONÇALVES / DER VINZENSALTAR IM LISSABONER NATIONALMUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Fischer



S. Vicente mit der Geistlichkeit und der Ritterschaft

Die Granden

Zu: AUGUST L. MAYER, NUNO GONÇALVES / DER VINZENSALTAR IM LISSABONER NATIONALMUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google

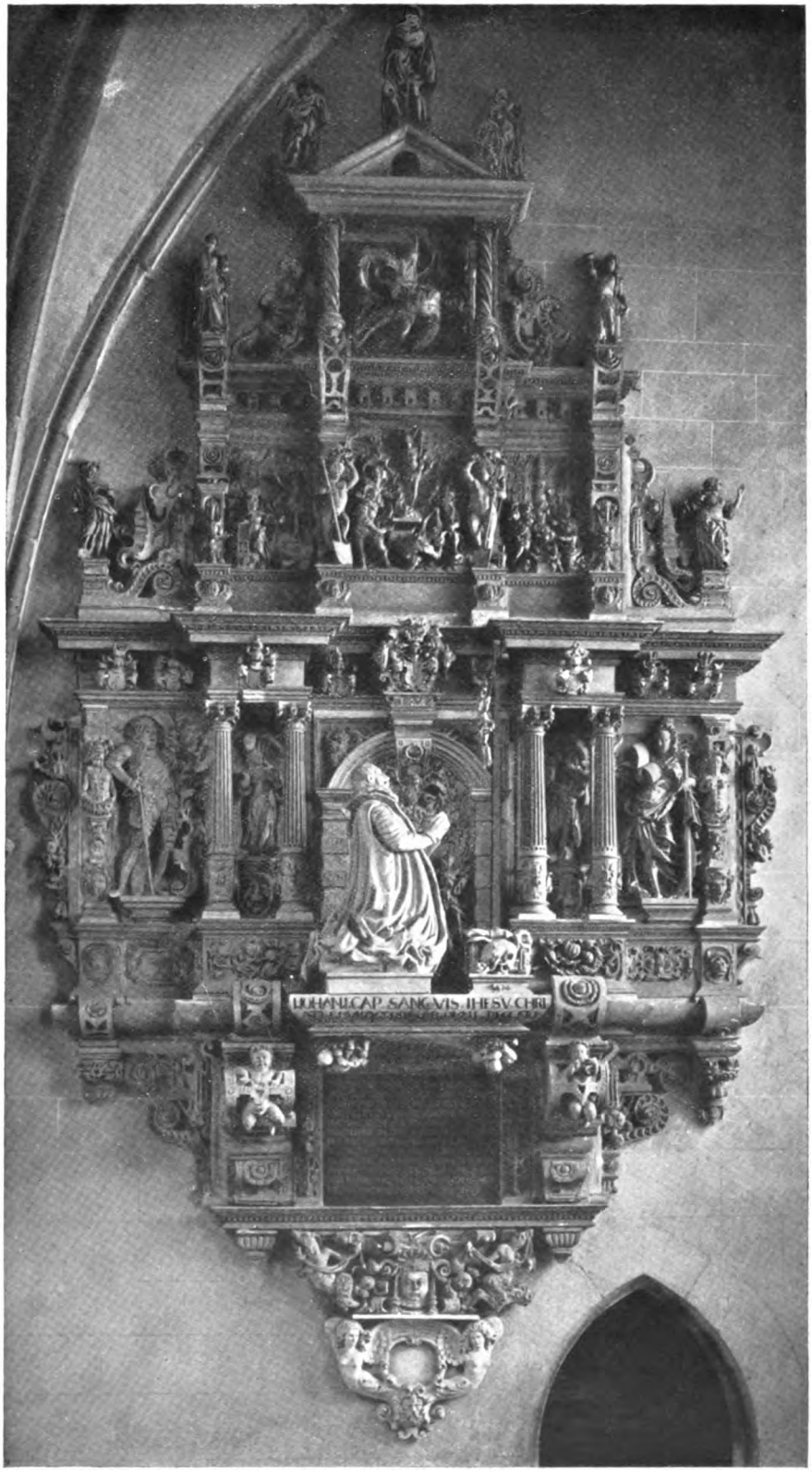


Abb. 1. HANS KLINTZCH von Pirna, Epitaph für Werner von Plothow. 1590—1591

Digitized by Google

Digitized by Google

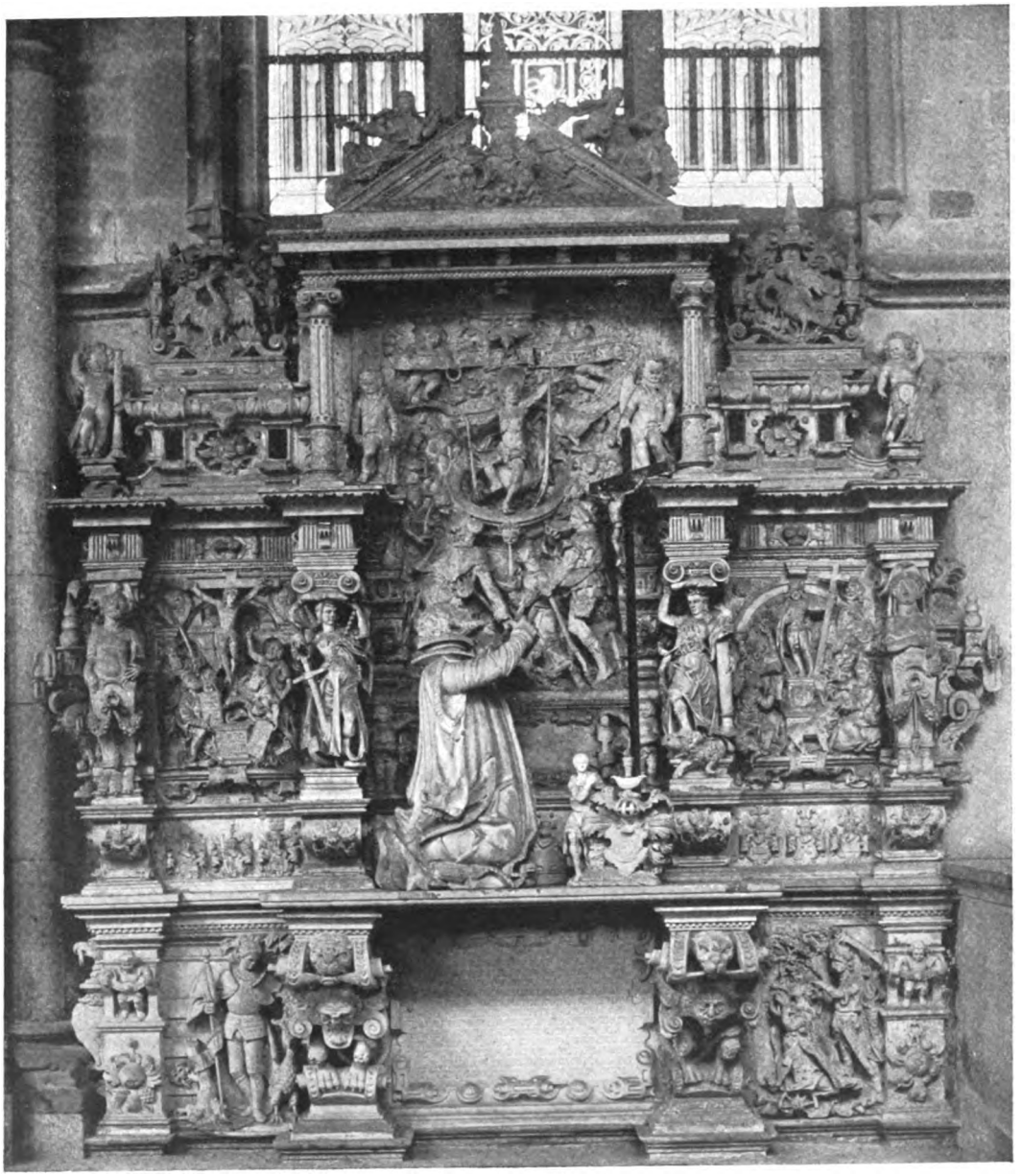


Abb. 2. HANS KLINTZSCH von Pirna, Epitaph für Johann von Bothmar. 1592—1593

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. HANS KLINTZSCH von Pirna, Epitaph für Levinus v. d. Schulenburg. 1593

Digitized by Google

Digitized by Google

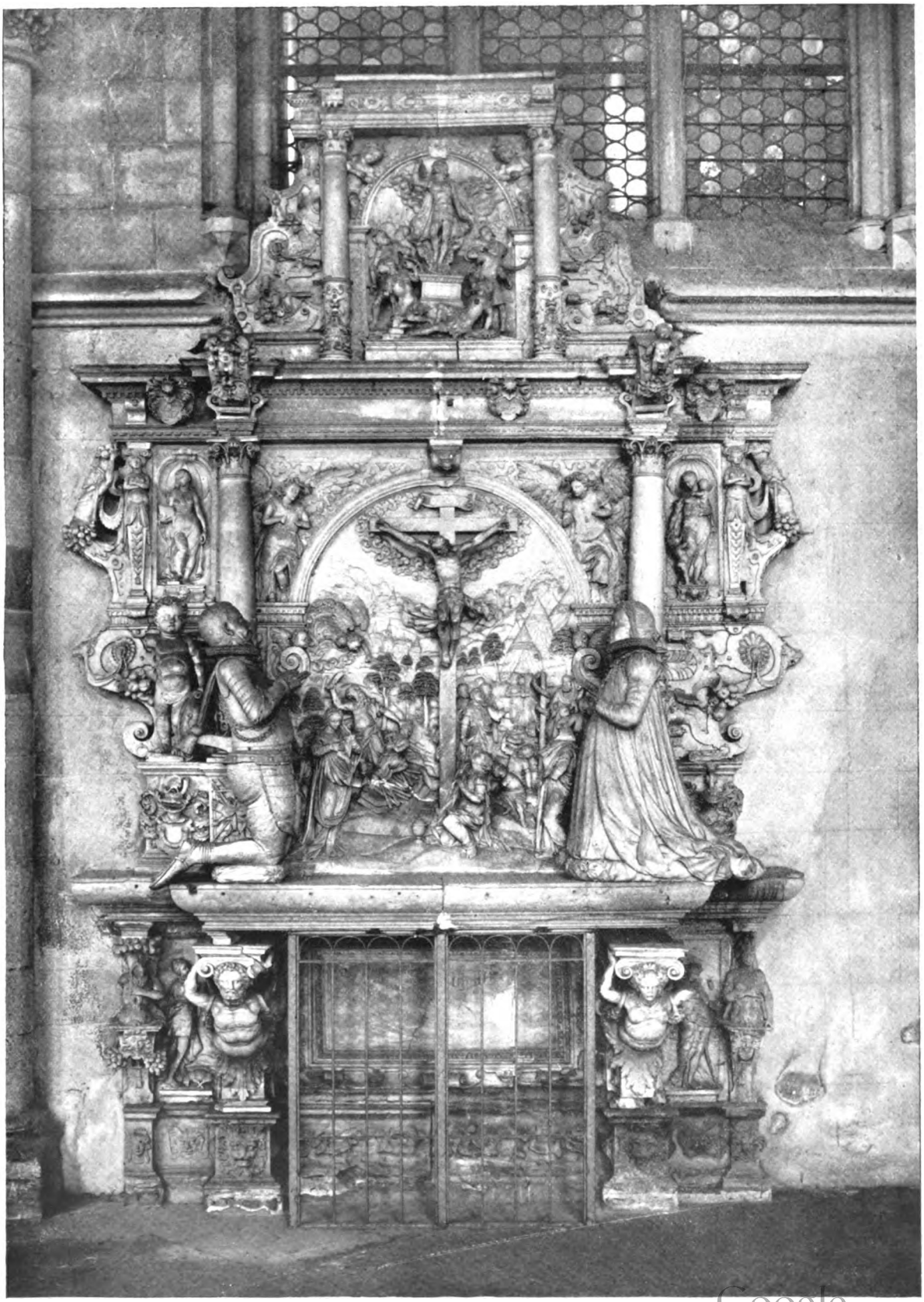


Abb. 4 CHRISTOPH KAPUP von Nordhausen, Epitaph für Ernst von Mandelsloh. 1591—1592

Digitized by Google

Digitized by Google

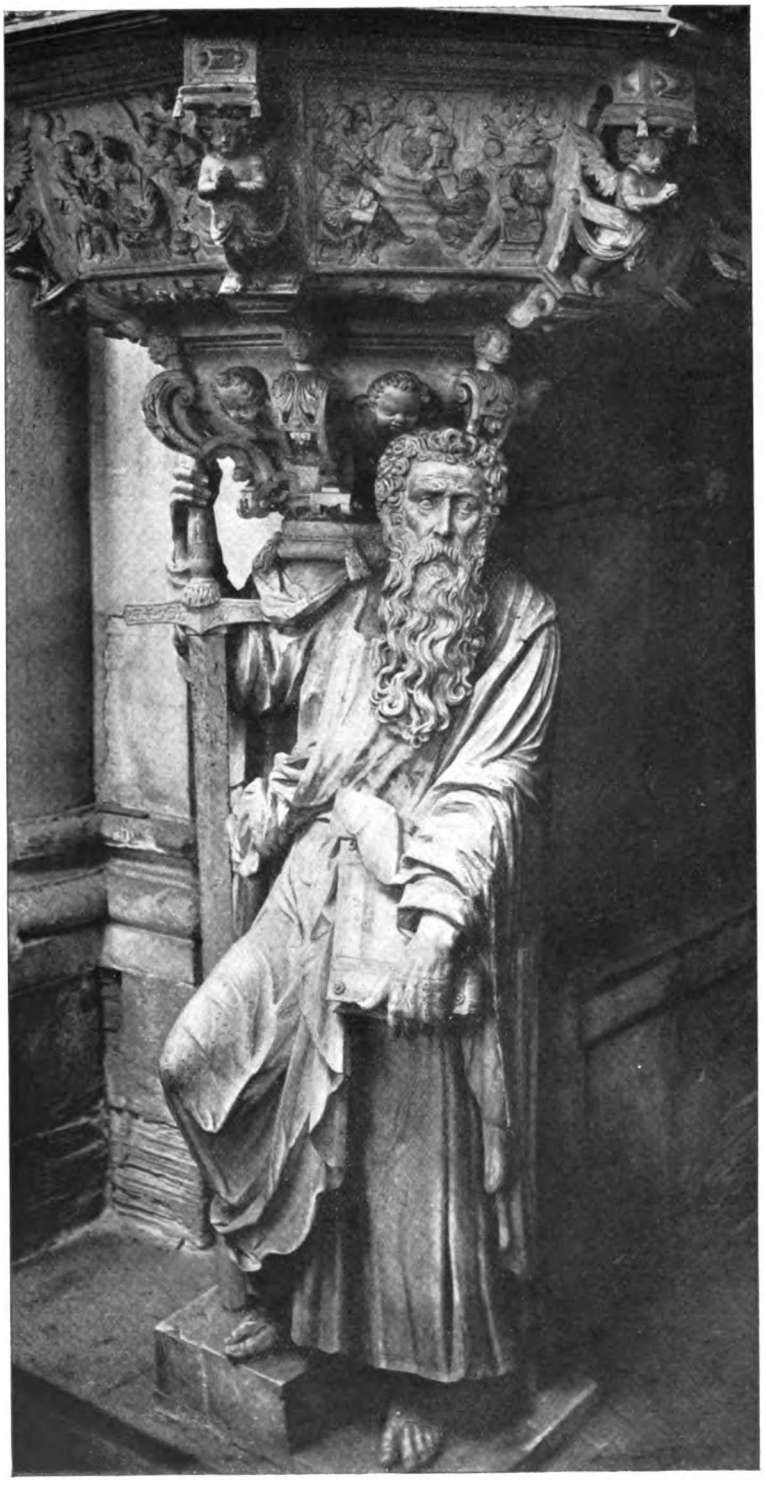


Abb. 5 6. CHRISTOPH KAPUP, links: Kanzel, Gesamtansicht, 1595—1597; rechts: Kanzelträger

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. CHRISTOPH KAPUP, Kanzeltreppe Sündenfall

Abb. 8. DERSELBE, Vorbild zu Abb. 7

Abb. 9. DERSELBE, Relief vom Kanzelkelch

Digitized by Google

Digitized by Google

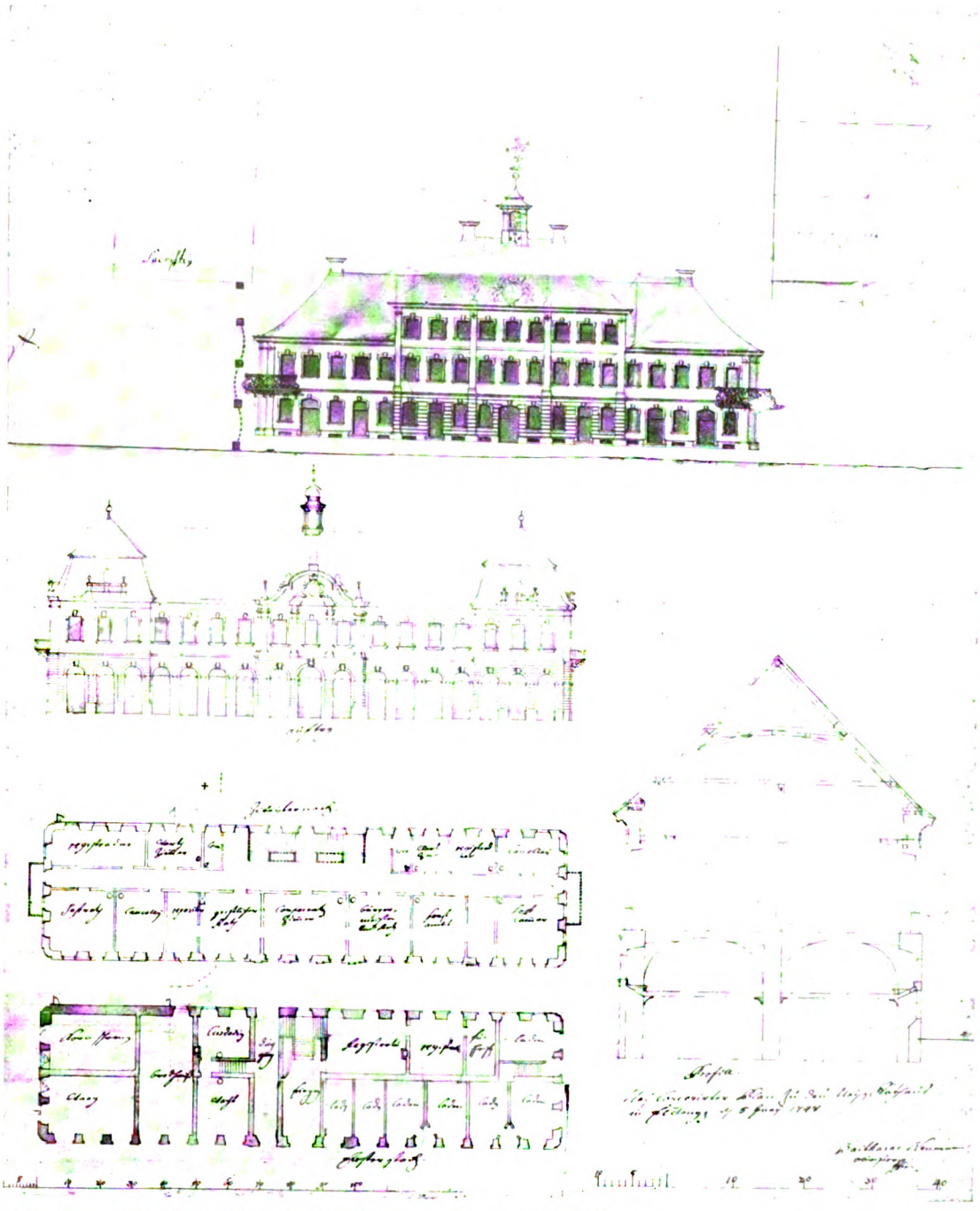
Abb. 10. CHRISTOPH KAPUP, Hochaltar der Marktkirche zu Nordhausen

Abb. 11. Einzelheit zu Abb. 10

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google



Balth. Neumanns Pläne für das alte Rathaus (Zivilkammer) in Ellwangen

Zu: HANS KLAIBER, BALTH. NEUMANNS BAUTÄTIGKEIT IN ELLWANGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

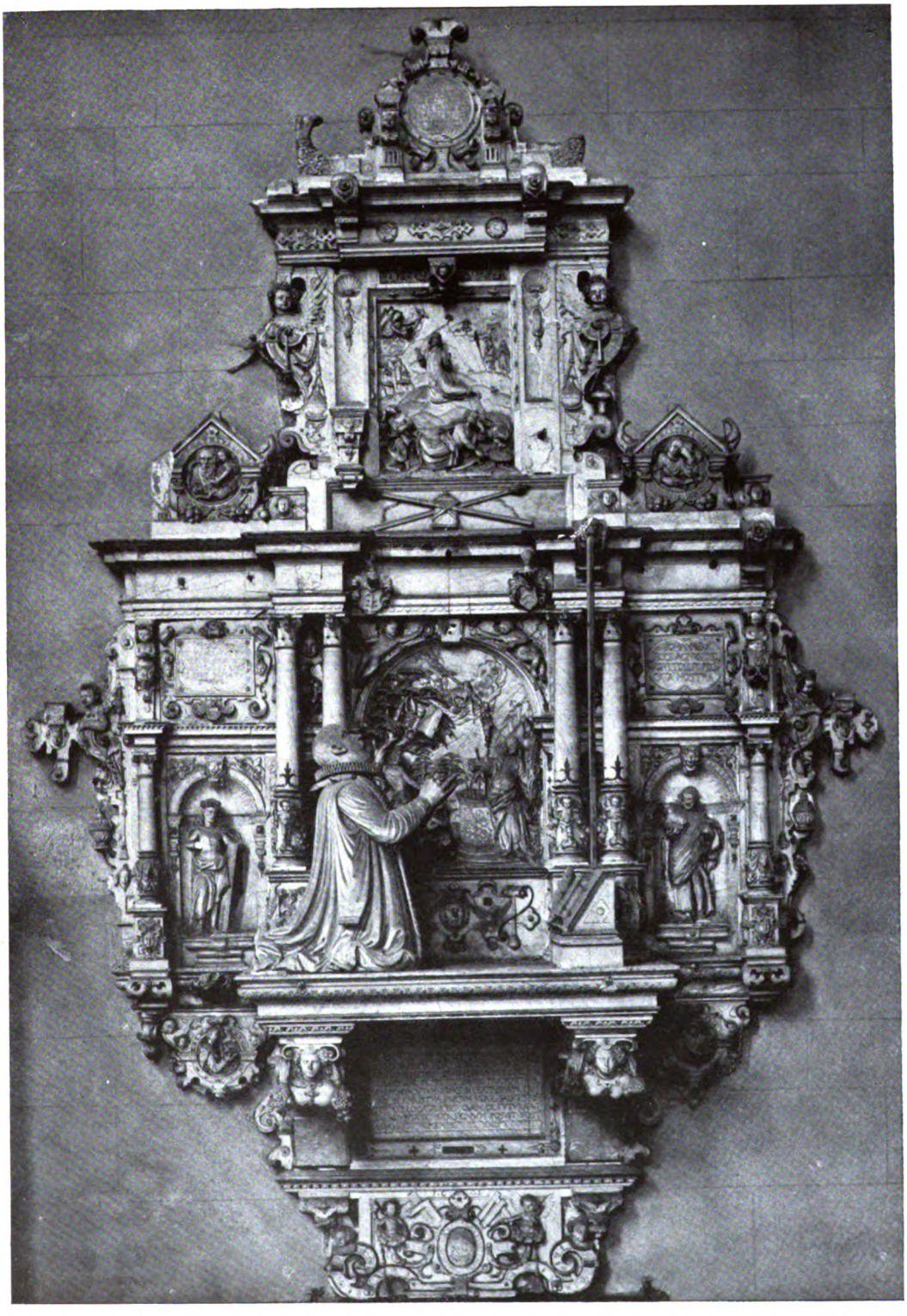


Abb. 12. SEBASTIAN ERTLE von Überlingen, Epitaph für Wichard von Bredow. 1601

Digitized by Google

Digitized by Google

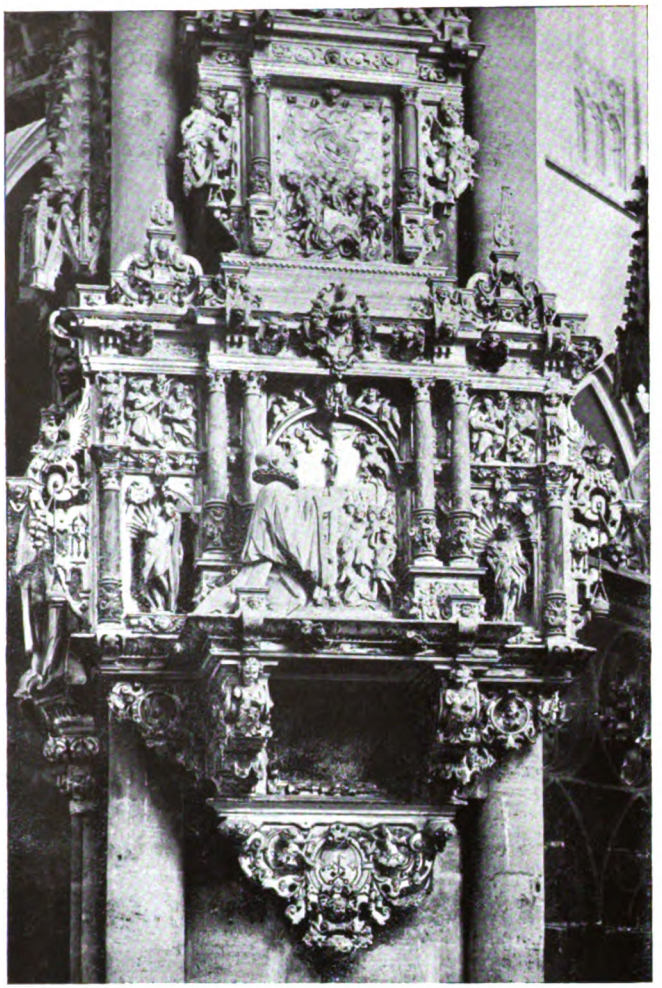


Abb. 13. SEBASTIAN ERTLE, Epitaph für Kaspar Dietrich von Kannenberg. 1609. Halberstadt, Dom

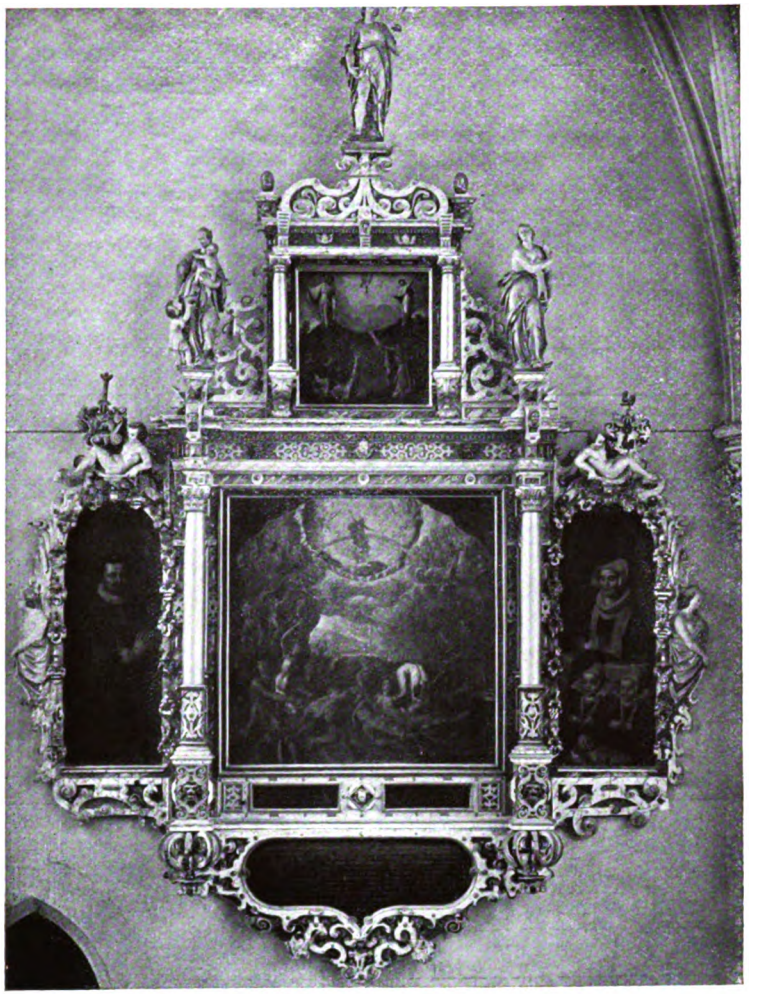


Abb. 14. DERSELBE, Epitaph für Heinrich von Asseburg. 1611

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

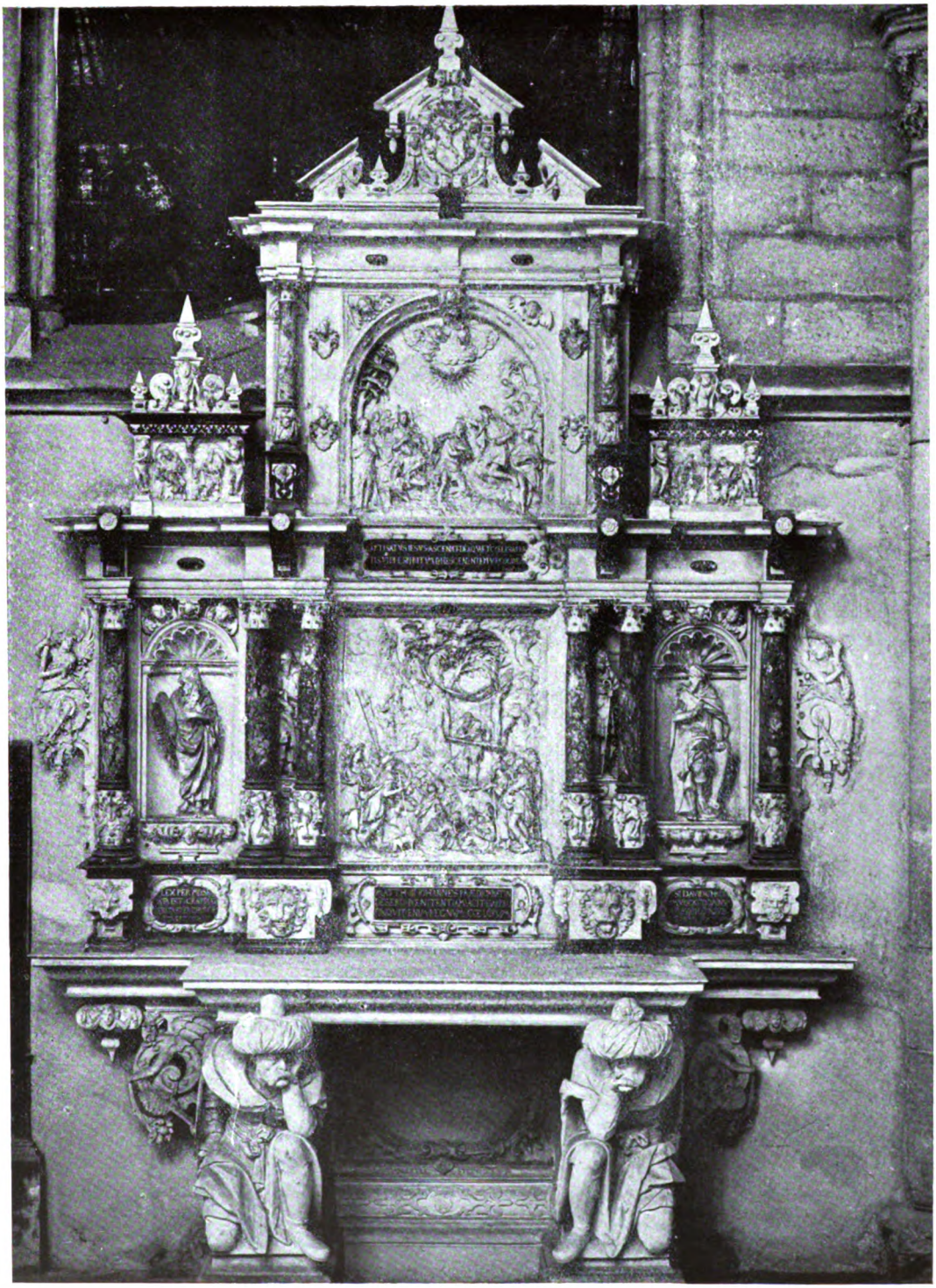


Abb. 15. SEBASTIAN ERTLE, Epitaph für Johann von Lossow. 1605

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 16. SEBASTIAN ERTLE, Epitaph für Melchior von Arnstedt 1609. Jerichow, Stadtkirche

Digitized by Google

Digitized by Google

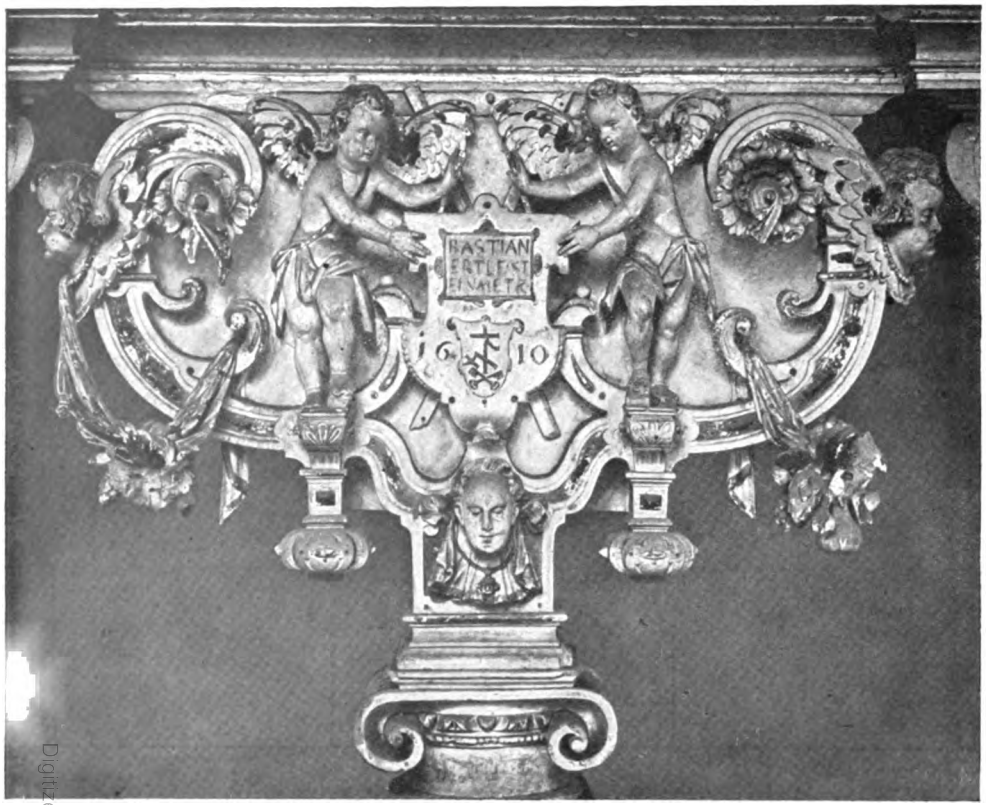


Abb. 17. SEBASTIAN ERTLE, Epitaph für Friedrich von Arnstedt. 1610. Konsole mit Ertles Meisterzeichen

Abb. 18. DERSELBE
Fragment vom ehemaligen Orgelgehäuse 1604 — 1605

Abb. 19. DERSELBE, Bronzeplatte für Johann von Lossow. 1605

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 20. MICHAEL SPIESS, Hochaltar der Oberkirche in Burg. 1607

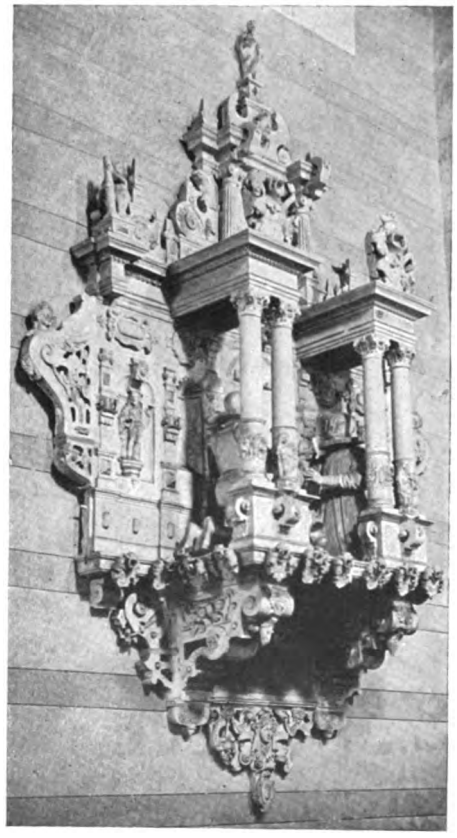
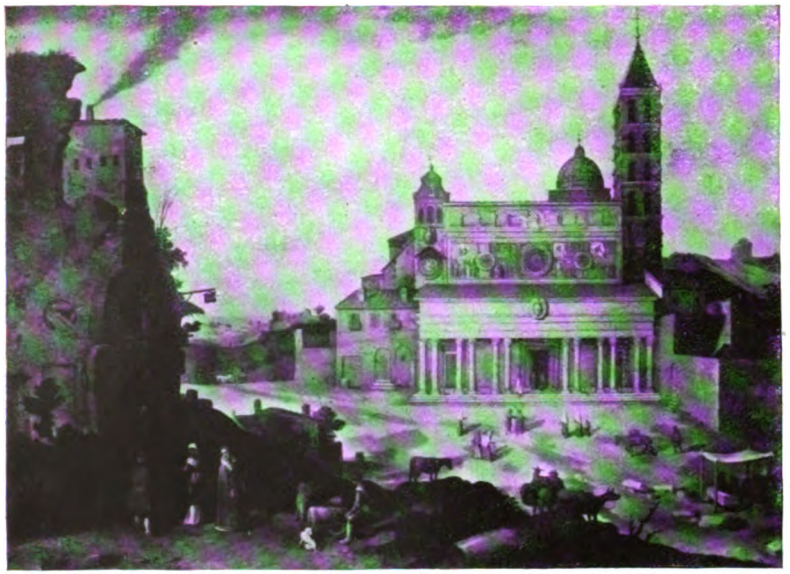
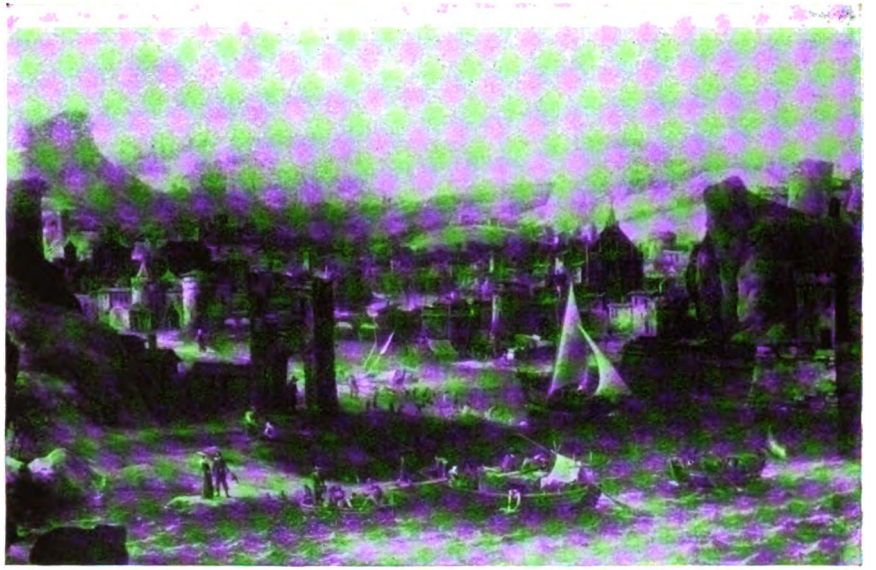


Abb. 21. HANS HIERZIG von Überlingen, Epitaph für Vitzthum von Eckstädt. 160... Burg, Unterkirche

Digitized by Google

Digitized by Google





o. 1 (unten): J. A. BEERSTRATEN, Der fen von Genua. — Paris, Louvre (Nr. 2310, ot).

o. 2 (oben links): W. v. NIEULANT, S. Maria ggiore in Rom. — Haag, Sammlung Hofle de Groot.

o. 3 (oben rechts): J. A. BEERSTRATEN, dtansicht. — Rotterdam, Museum Boymans, 10.

Zu: FRED. C. WILLIS, EIN BILD DES JAN ABRAHAMSZ BEERSTRATEN UND SEINE VORLAGE M. f. K VI., 4

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. ANTON WILHELM (?) TISCHBEIN, Häusliche Szene
Frankfurt a. M., Städt. Historisches Museum

Digitized by Google

Abb 2. JOHANN HEINRICH (?) TISCHBEIN, Die sterbende

Digitized by Google

Abb. 2. Aesop

Abb. 4. Aesop

Abb. 1. Boccaccio

Abb. 3. Boccaccio

Zu: ERWIN ROSENTHAL, ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITTILLUSTRATION IN ULM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Aesop

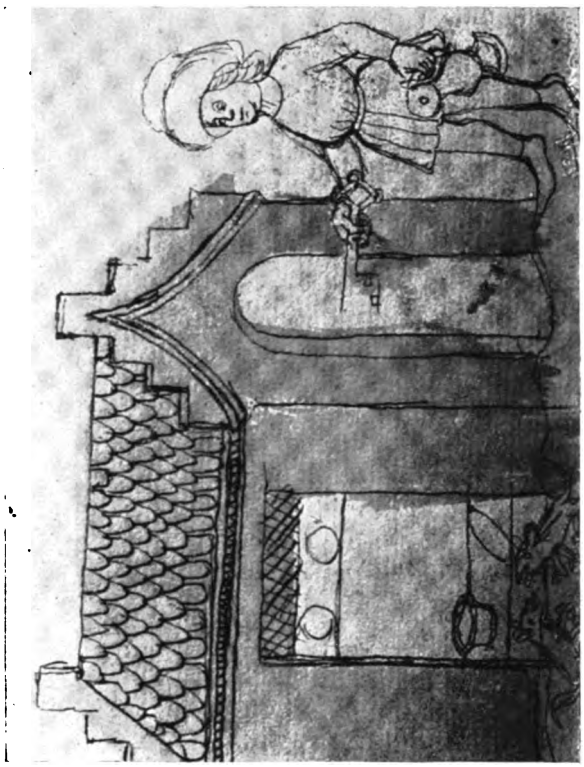


Abb. 8. Cgm. 576 (Boner)

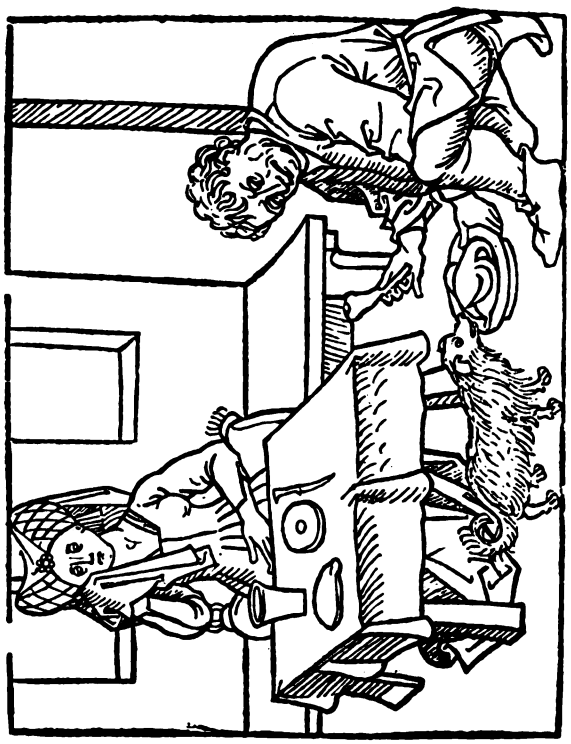


Abb. 5. Boccaccio

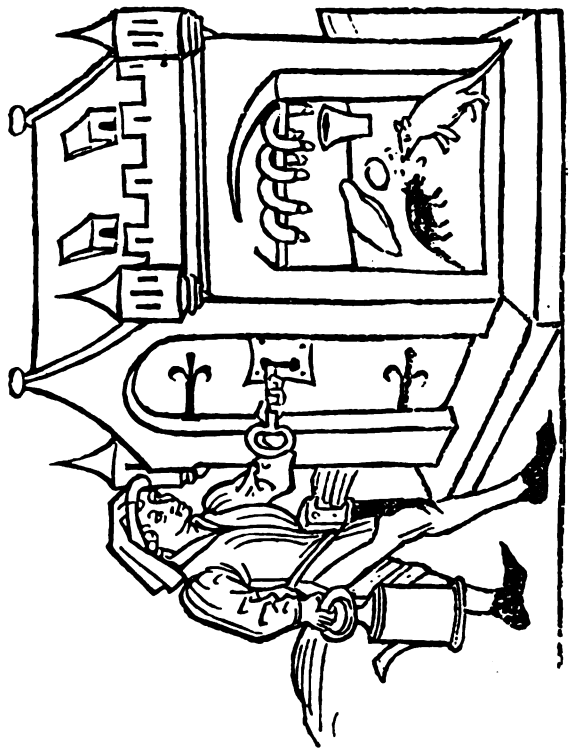


Abb. 7. Aesop

Zu: ERWIN ROSENTHAL, ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITTILLUSTRATION IN ULM

Digitized by Google

Digitized by Google

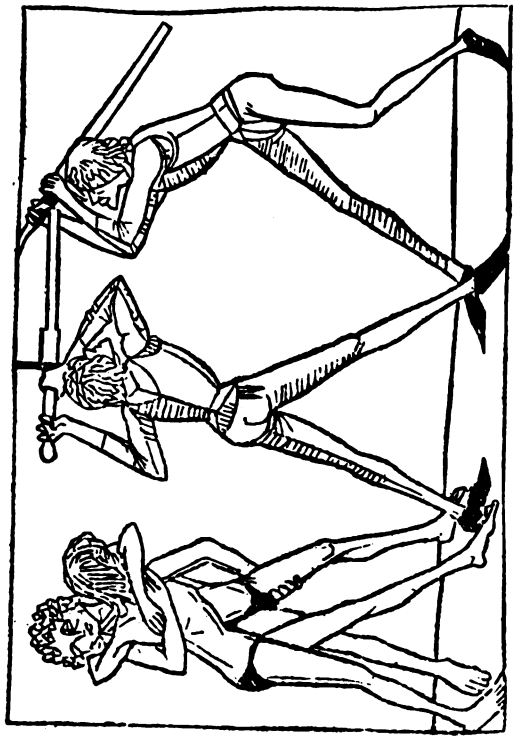


Abb. 10. Zamorensis

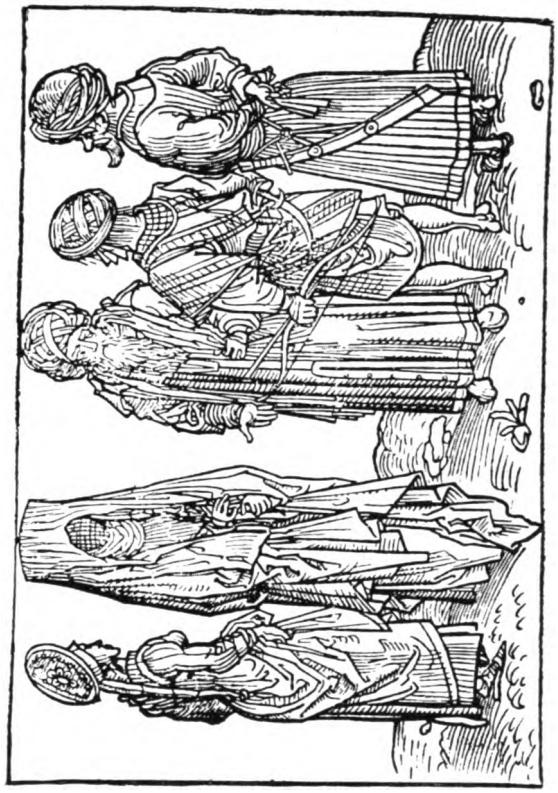


Abb. 12. Breydenbach

Abb. 9. Zamorensis

Abb. 11. Zamorensis

Zu: ERWIN ROSENTHAL, ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITTILLUSTRATION IN ULM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 14. Aesop

Abb. 16. Zamorensis

Abb. 13. Aesop

Abb. 15. Zamorensis

Zu: ERWIN ROSENTHAL, ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITTILLUSTRATION IN ULM

Digitized by Google

Digitized by Google

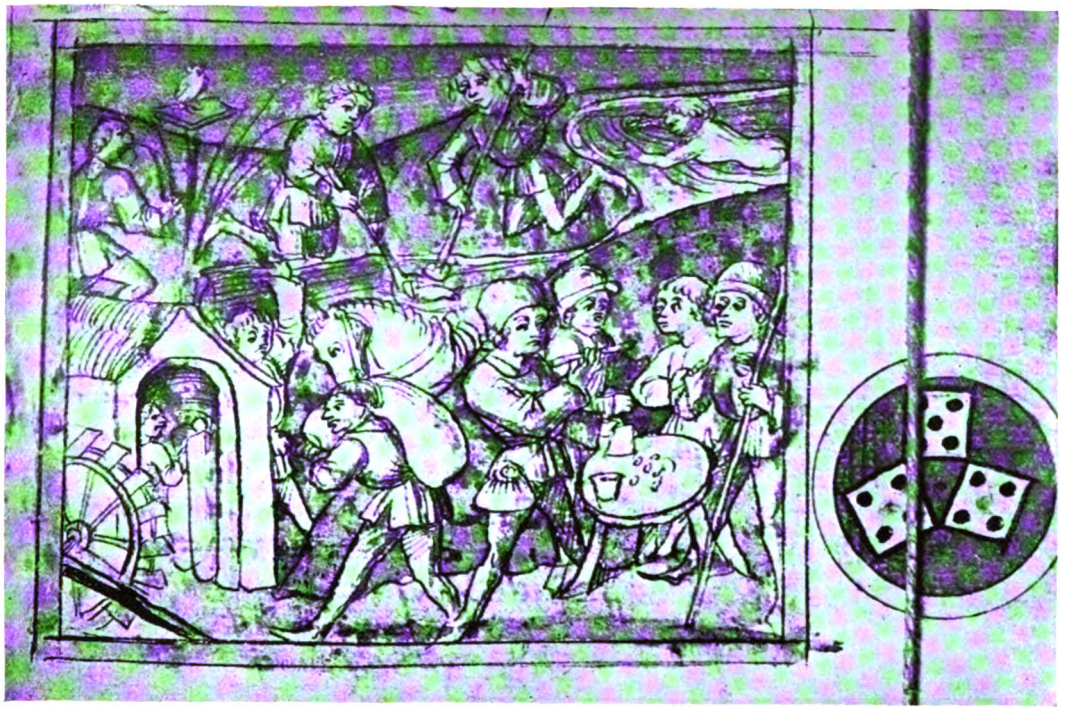


Abb. 17 und 18. Cgm. 312

Zu: ERWIN ROSENTHAL, ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITTILLUSTRATION IN ULM

Digitized by Google

Digitized by Google

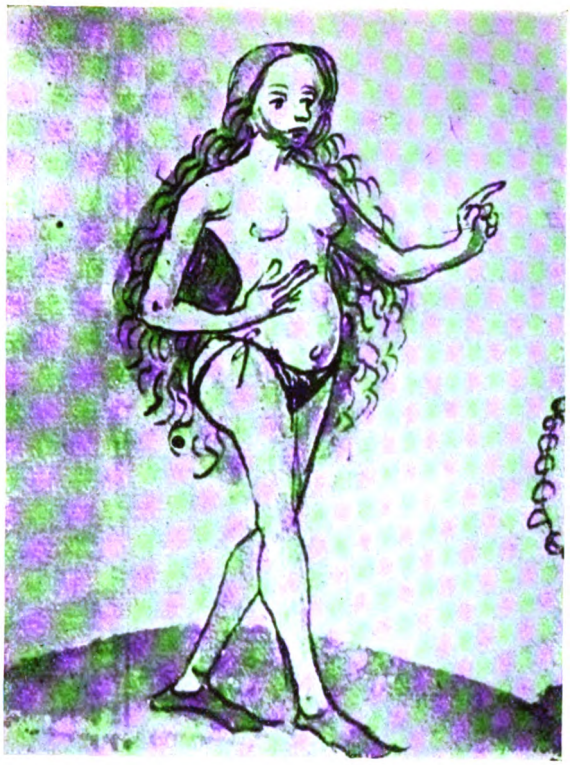


Abb. 19. Cgm 312

Abb. 20. Aesop (Detail)

Abb. 21. Cgm. 312

Abb. 22. Aesop (Detail)

Zu: ERWIN ROSENTHAL, ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITTILLUSTRATION IN ULM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 23. Zamorensis (Detail)

Abb. 24. Cgm. 312

Abb. 25. Cgm. 312

Abb. 26. Aesop (Detail)

Zu: ERWIN ROSENTHAL, ZU DEN ANFÄNGEN DER HOLZSCHNITTILLUSTRATION IN ULM

Digitized by Google

Digitized by Google

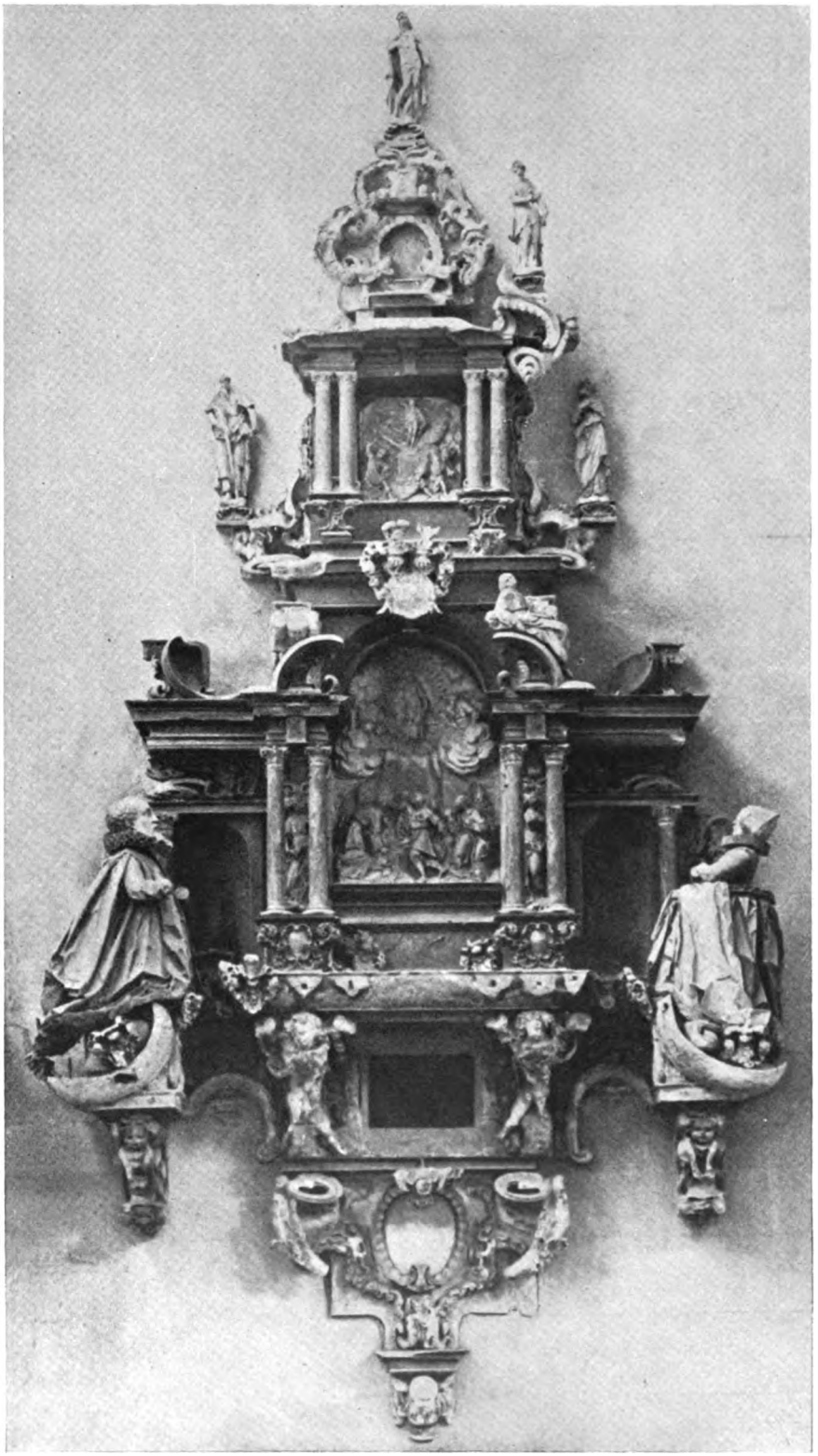


Abb. 22. CHRISTOPH DEHNE, Epitaph für Ernst von Meltzing, starb 1616

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 23. CHRISTOPH DEHNE, Epitaph für Heimo von Brösicke in Ketzür. 1612—1614
Nach einer Aufnahme aus dem Teile Westhavelland des Denkmalverzeichnisses der Provinz Brandenburg

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

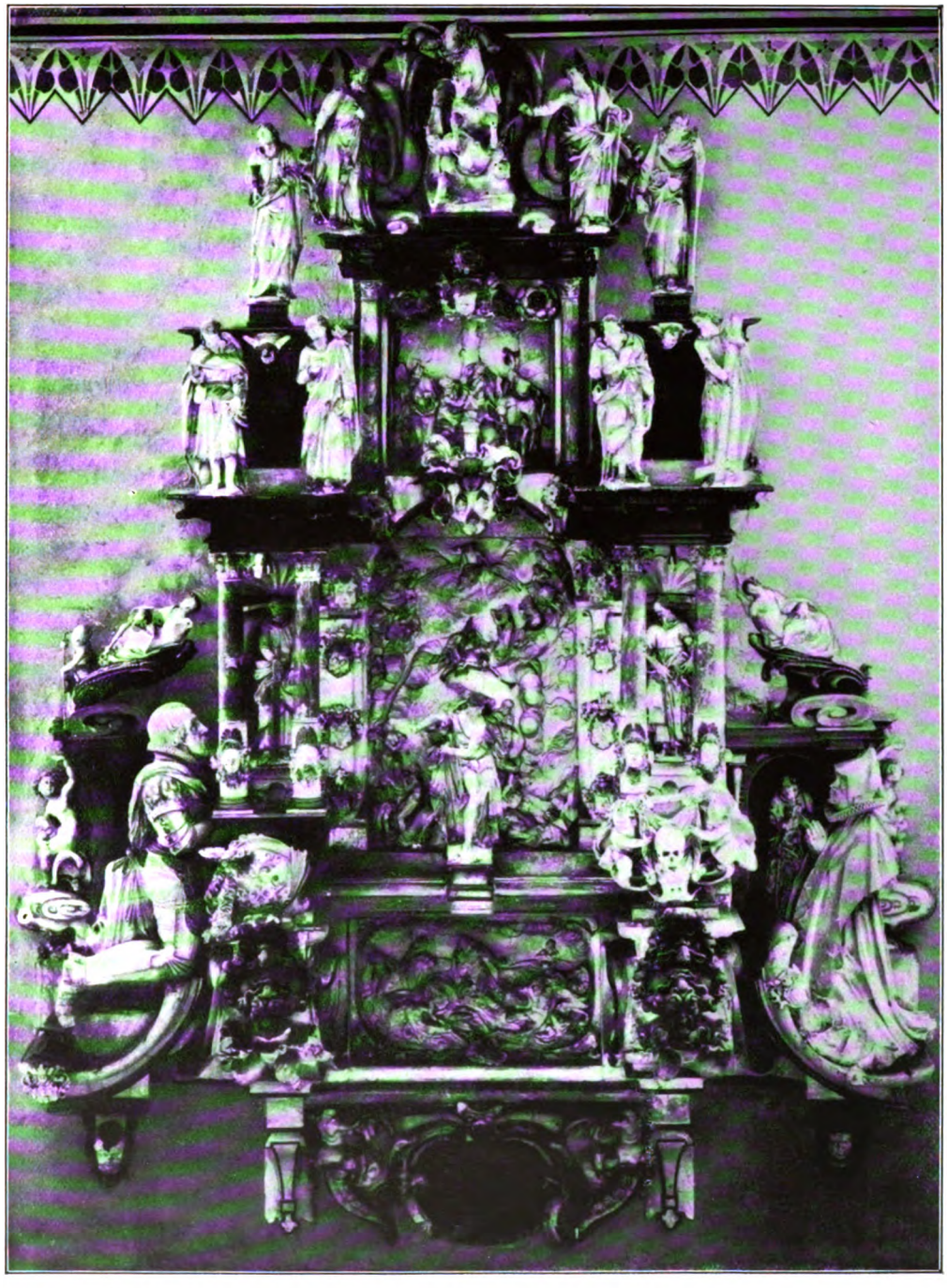


Abb. 24. CHRISTOPH DEHNE, Epitaph für Georg von Lochow in Nennhausen. 1614—1616
Nach einer Aufnahme aus dem Teile Westhavelland des Denkmalverzeichnisses der Provinz Brandenburg

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 25. CHRISTOPH DEHNE, Bronzeepitaph für Cuno von Lochow. 1623

Abb. 26. DERSELBE, Schlußkonsole zu Abb. 25

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 27. CHRISTOPH DEHNE, Epitaph für Christian von Hopkorff. 1625. Einzelheit

Abb. 28. DERSELBE, Schlußkonsole zu Abb. 27

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 29. CHRISTOPH DEHNE, Grabplatten für Heinrich u. Dorothea von Randau. 1610

Abb. 30. DERSELBE, Bronzetafel f. Cuno von Lochow. 1623

Abb. 31. DERSELBE, Bronzetafel für Ludwig von Lochow. 1616

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

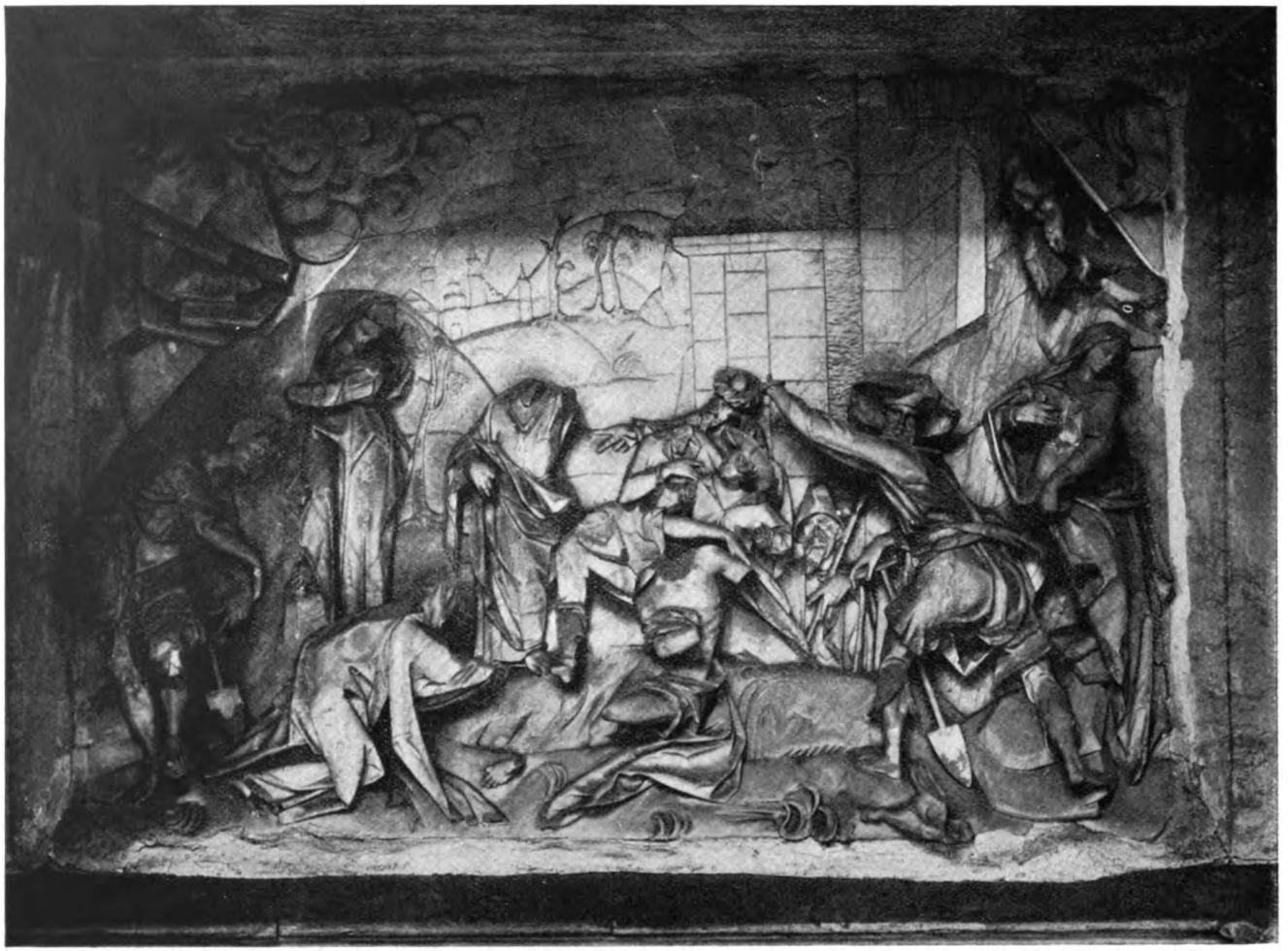


Abb. 32. CHRISTOPH DEHNE, Jugendarbeit? Einzelheit von Ertles Epitaph für Friedrich von Arnstedt

Zu: GÜNTHER DENEKE, MAGDEBURGER RENAISSANCE-BILDHAUER

Digitized by Google

Digitized by Google

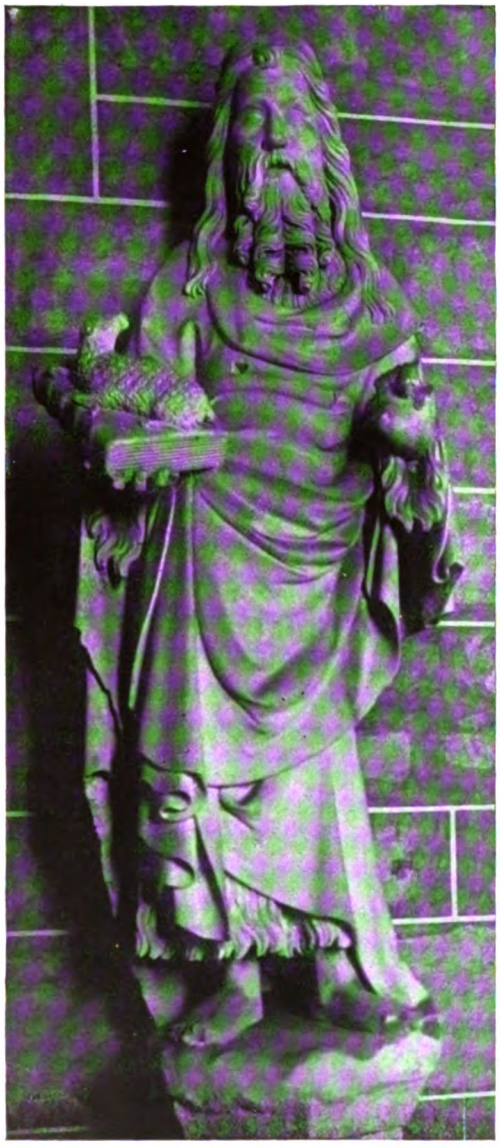


Abb. 1. Johannes Bapt. in der Johanniskirche zu Osnabrück

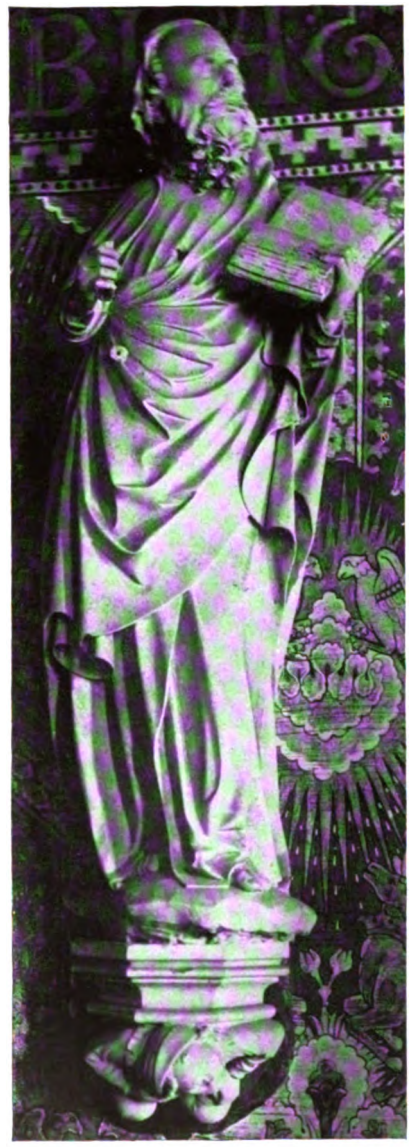


Abb. 2. Der Apostel Paulus in der Johanniskirche zu Osnabrück

Zu: G. F. HARTLAUB, ZUR KENNTNIS DER GOTISCHEN PLASTIK IN WESTFALEN

Digitized by Google

Digitized by Google

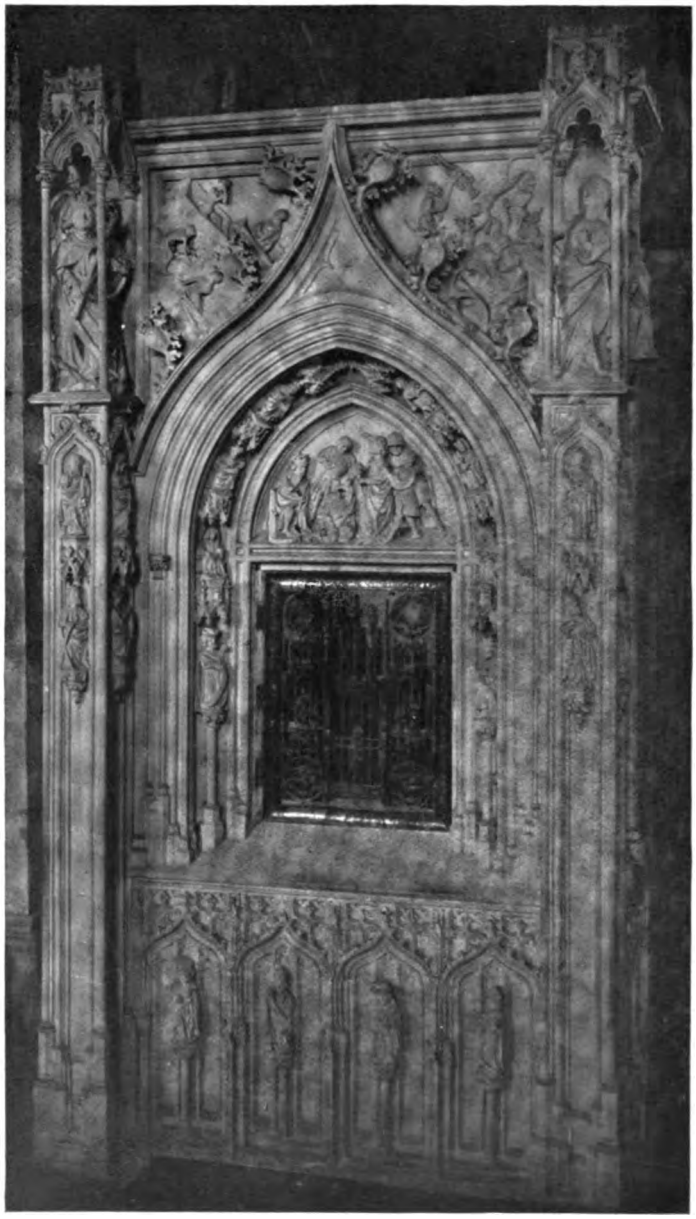
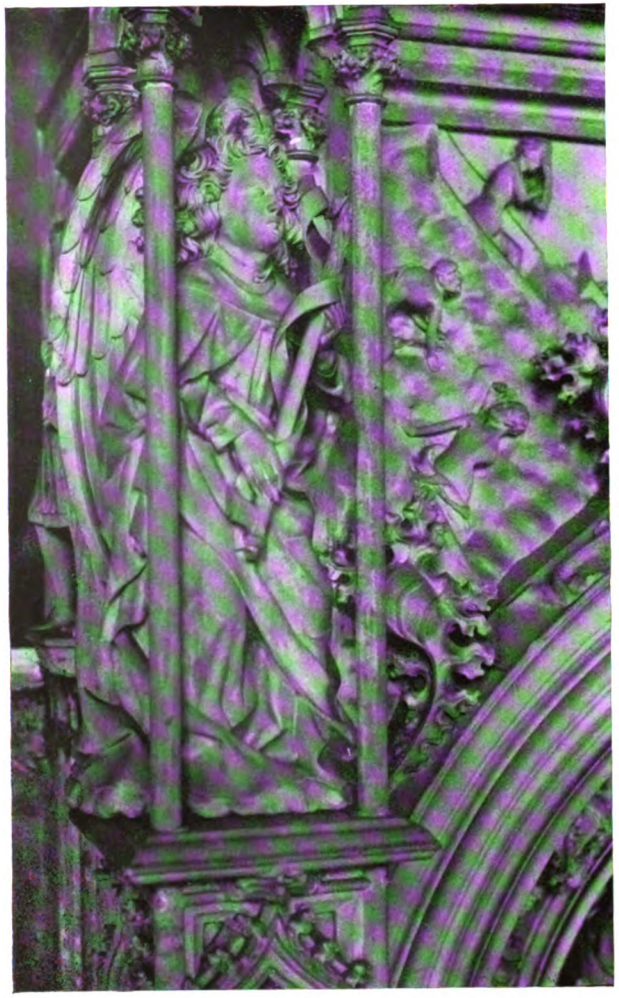


Abb. 3. Fragment eines Sakramenthäuschens in der Johanniskirche zu Osnabrück

Zu: G. F. HARTLAUB, ZUR KENNTNIS DER GOTISCHEN PLASTIK IN WESTFALEN

Digitized by Google

Digitized by Google



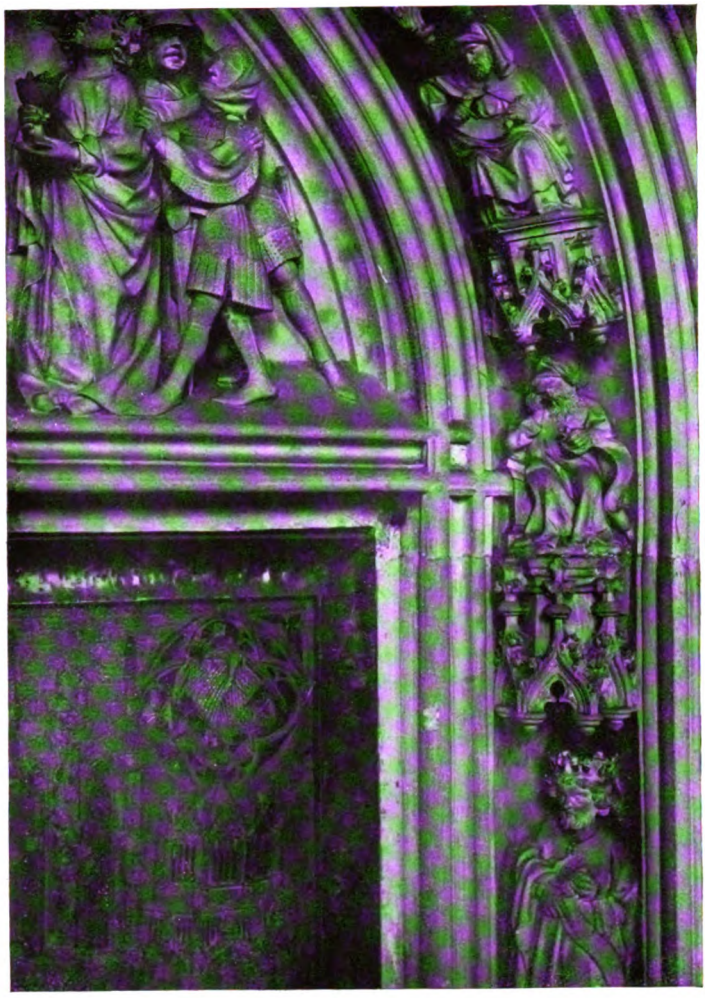


Abb. 4 und 5. Details vom Sakramenthäuschen in der Johanniskirche zu Osnabrück

Zu: G. F. HARTLAUB, ZUR KENNTNIS DER GOTISCHEN PLASTIK IN WESTFALEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Detail vom Sakramenthäuschen in der Johanniskirche zu Osnabrück

Zu: G. F. HARTLAUB, ZUR KENNTNIS DER GOTISCHEN PLASTIK IN WESTFALEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7, 8 und 9. Details vom Sakramenthäuschen in der Johanniskirche zu Osnabrück

Zu: G. F. HARTLAUB, ZUR KENNTNIS DER GOTISCHEN PLASTIK IN WESTFALEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 12. Ein Ritter, Marienkirche zu Osnabrück

Abb. 11. Kurfürst v. Köln, Rathaus zu Bremen

Abb. 10. Sogen. Moses, Rathaus zu Bremen

Abb. 13. Madonna, Marienkirche zu Osnabrück

Abb. 14. Ein Weiser, Rathaus zu Bremen

Digitized by Google

Abb. 15. Eine Heilige von einem Altar der Marienkirche zu Iserlohn

Abb. 16 und 17. Törichte Jungfrau und Ecclesia von der ehemaligen Burgkirche, jetzt im Museum für Kunst und Kunstgeschichte zu Lübeck

Abb. 18. Heilige Barbara, von einem Altar der Marienkirche zu Iserlohn

Digitized by Google

Zu: G. F. HARTLAUB, ZUR ERKENNTNIS DER GOTISCHEN PLASTIK IN WESTFALEN

Digitized by Google

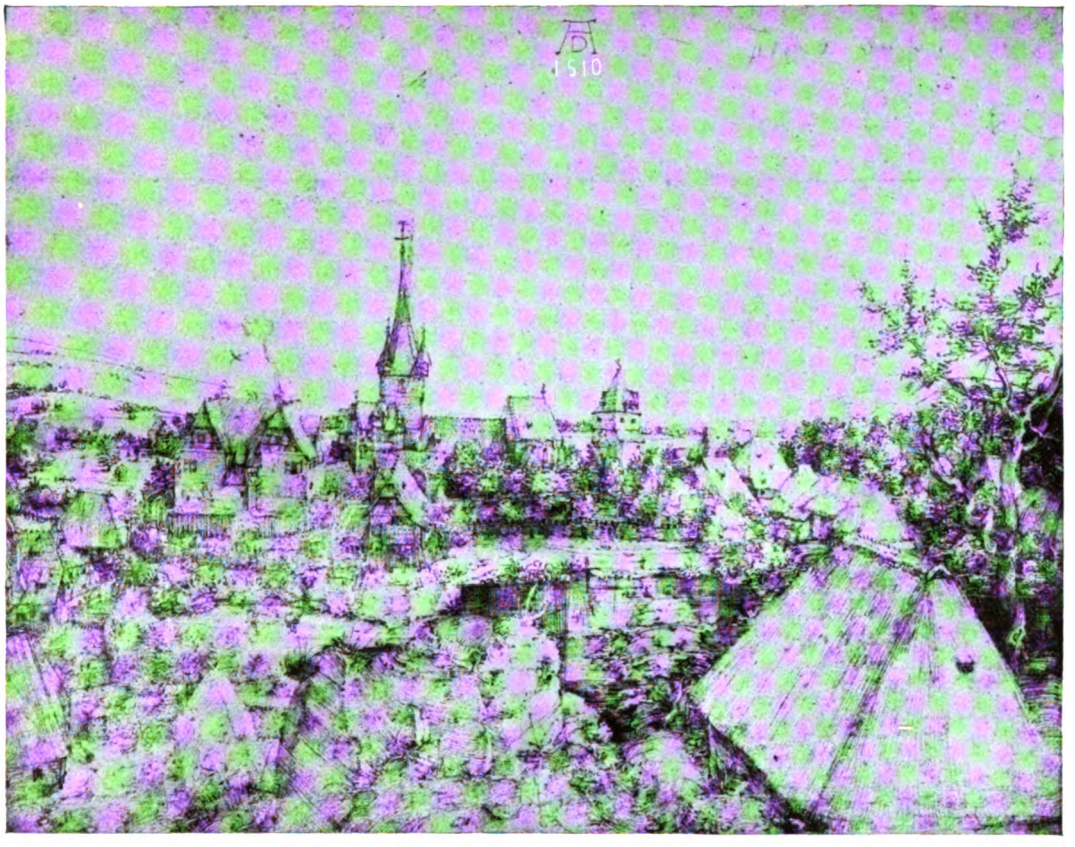


Abb. 1. Dürers „Kirchdorf", Handzeichnung v. J. 1510. Nach der Originalreproduktion der G. Groteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin, Lippmann 355

Abb. 2. Heroldsberg von Süden. Nach einer photographischen Aufnahme i. J. 1913

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Heroldsberg von Nordwesten. Nach einem Stiche von J. A. Böner, 1703

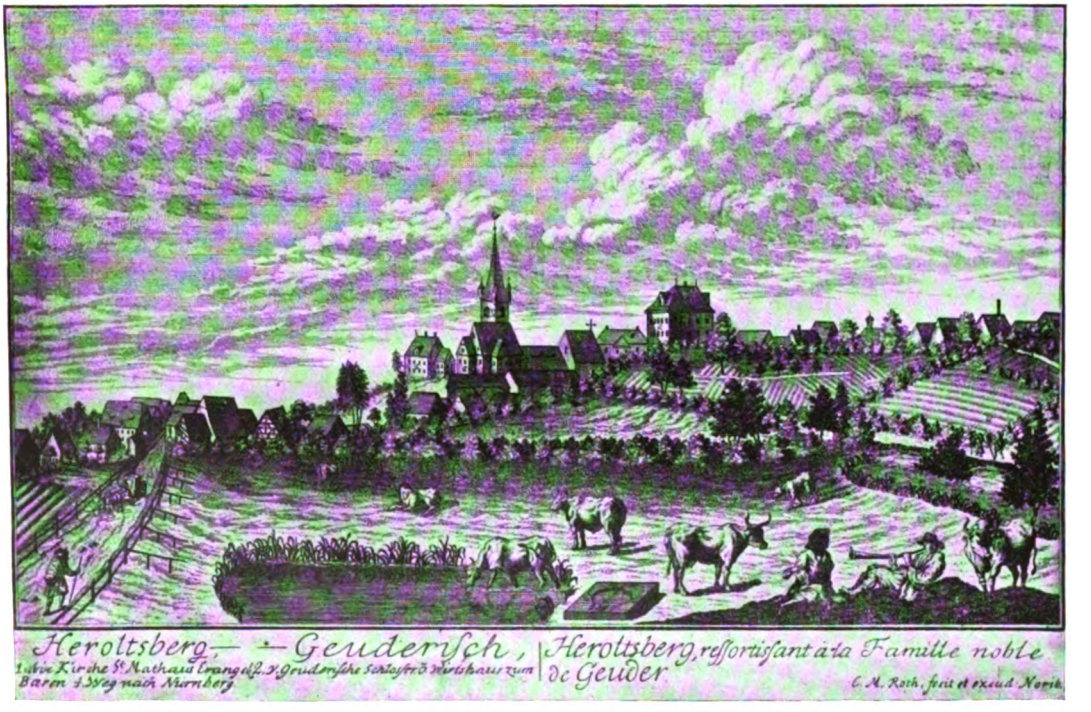


Abb. 4. Heroldsberg von Südwesten. Nach einem Stiche von C. M. Roth, zwischen 1755 und 1759

Zu: OTTO MITIUS, DÜRERS „KIRCHDORF“

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. G. DAVID — Barcelona, Samml. Cabot

Abb. 2. Nachfolger Davids — Madrid, Prado

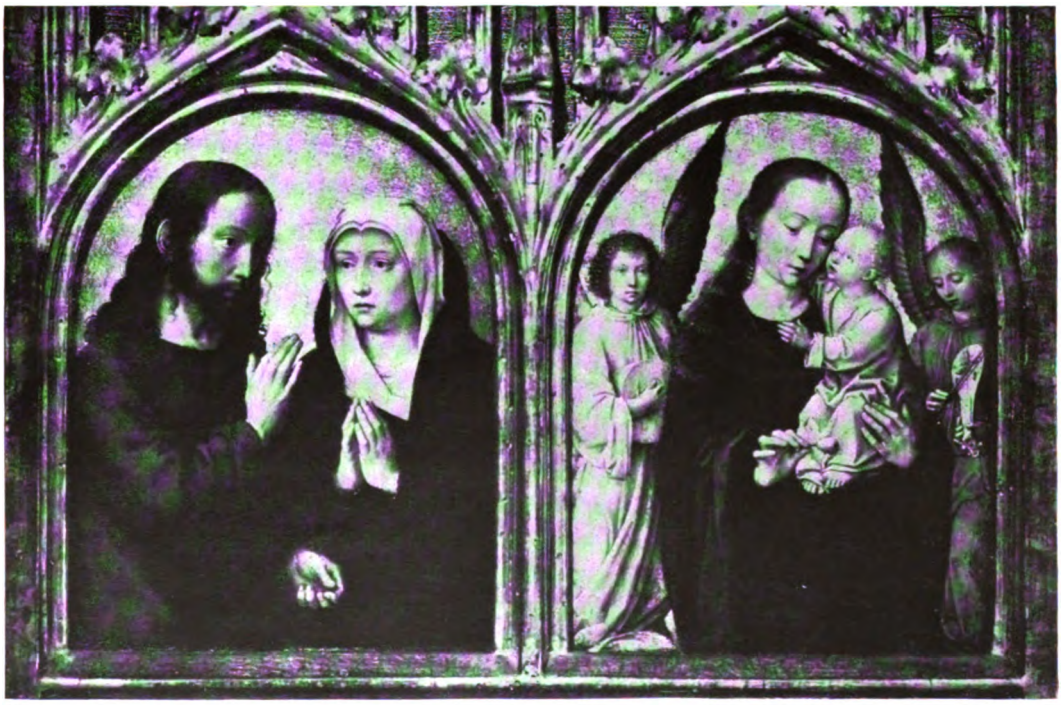


Abb. 3. G. DAVID — Uccle, Samml. van Gelder

Zu: FRIEDRICH WINKLER, GERARD DAVID UND DIE BRÜGGER MINIATURMALEREI SEINER ZEIT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abbot. G. DAVID

Budapest, Samml. v. Nemes

Digitized by Google

Digitized by Google

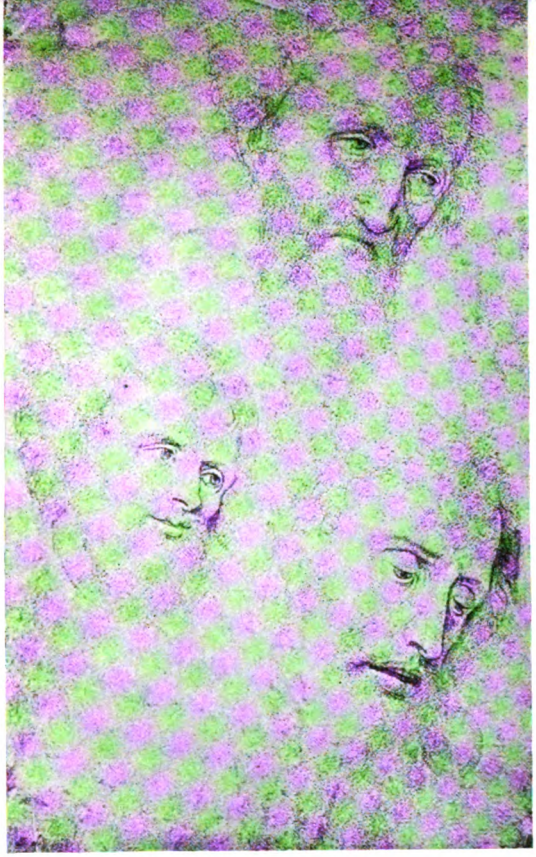


Abb. 6. G. DAVID Wien, ehem. Samml. Endris

Abb. 5. G. DAVID Frankfurt, Städelsches Institut

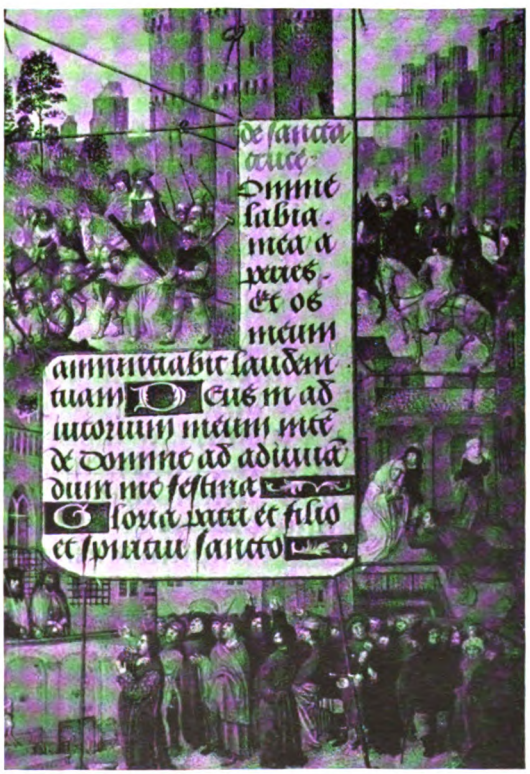


Abb. 7. S. BENING, Gebetbuch Madrid, Nat.-Bibl.

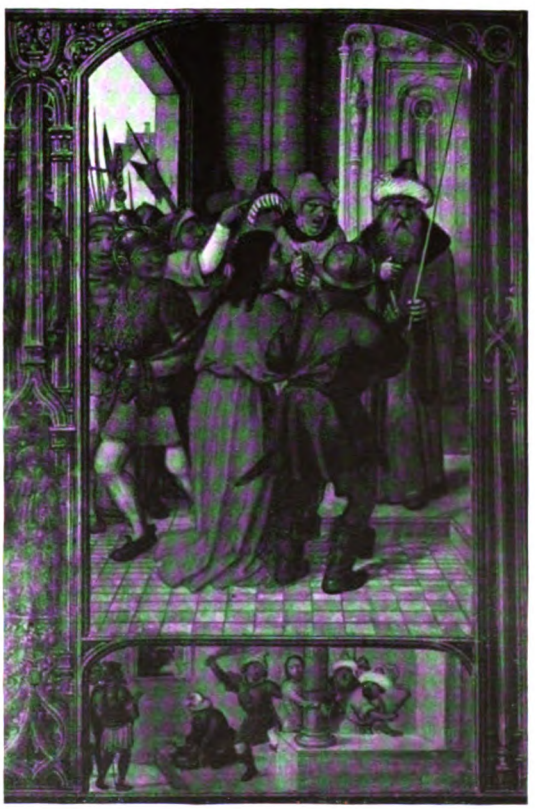


Abb. 8. S. BENING, Gebetbuch London, Brit. Mus.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. Hortulusmeister, Gebetbuch Maximilians
Wien

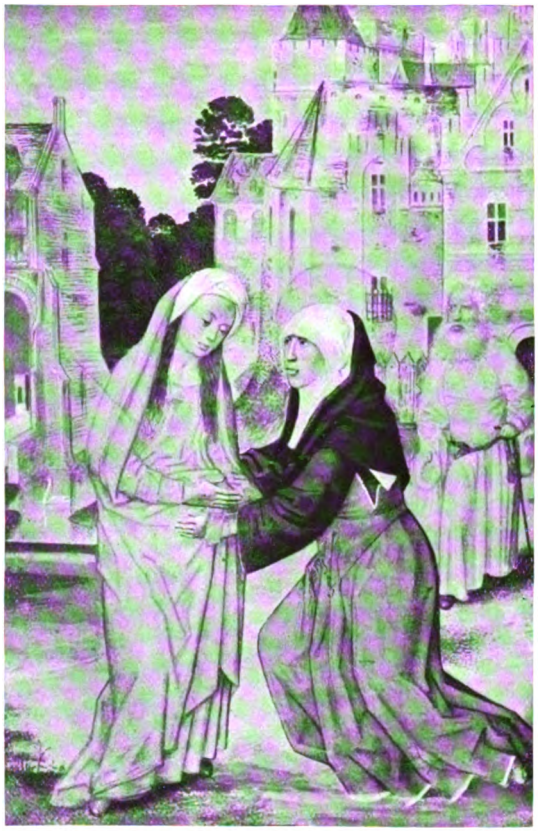


Abb. 10. Hortulusmeister, Gebetbuch cod. 1887
Wien

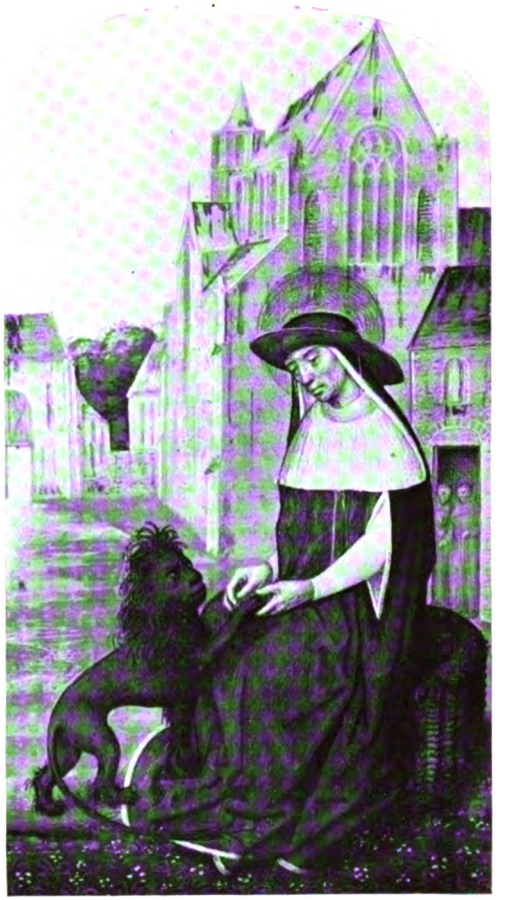


Abb. 11. Hortulusmeister, Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland
Wien

Zu: FRIEDRICH WINKLER, GERARD DAVID UND DIE BRÜGGER MINIATURMALEREI SEINER ZEIT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 12. Nachfolger des Hortulusmeisters, Gebetbuch cod. 1887 Wien

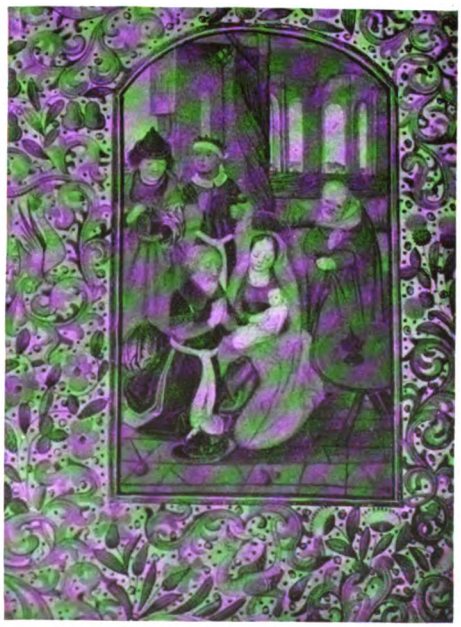


Abb. 13. Dresdener Gebetbuchmeister
Dresden, Kgl. Bibl. (A 311)

Abb. 14. Dresdener Gebetbuchmeister
Dresden, Kgl. Bibl. (A 311)

Digitized by Google

Digitized by Google

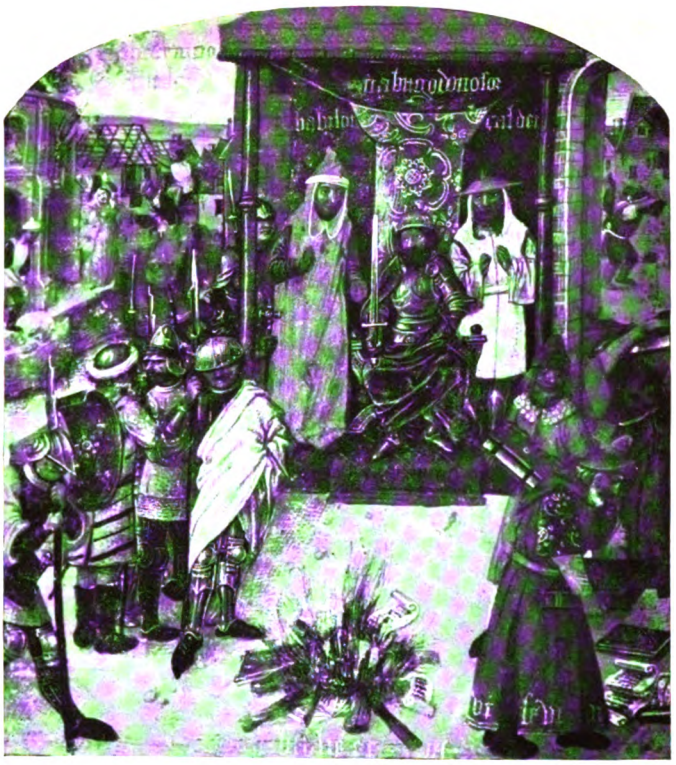


Abb. 15. Dresdener Gebetbuchmeister, Breviar der Isabella v. Spanien
Brit. Mus.

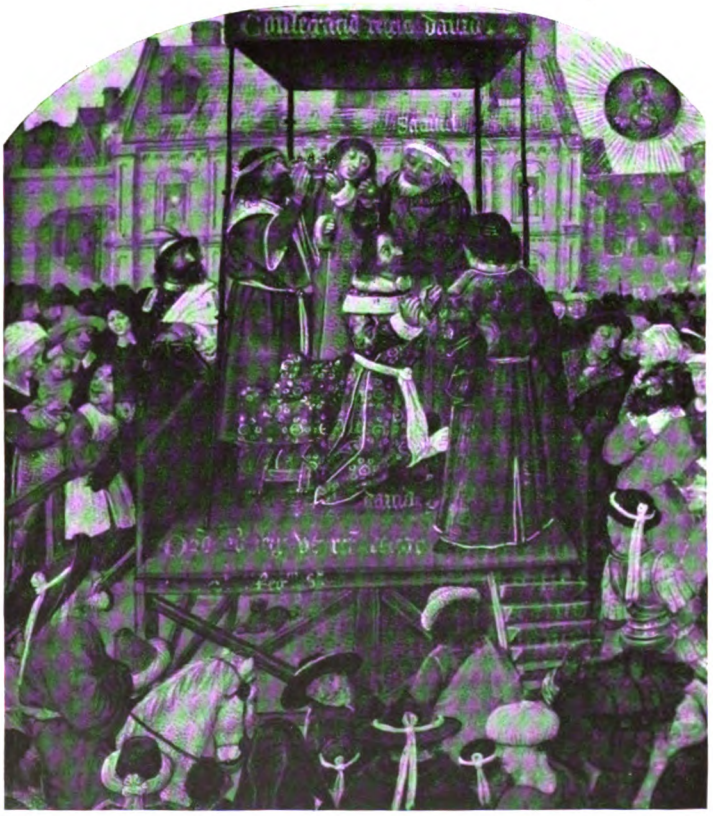


Abb. 16. Dresdener Gebetbuchmeister, Breviar der Isabella v. Spanien
Brit. Mus.

Digitized by Google

Abb. 17. Hortulusmeister, Gebetbuch Kassel

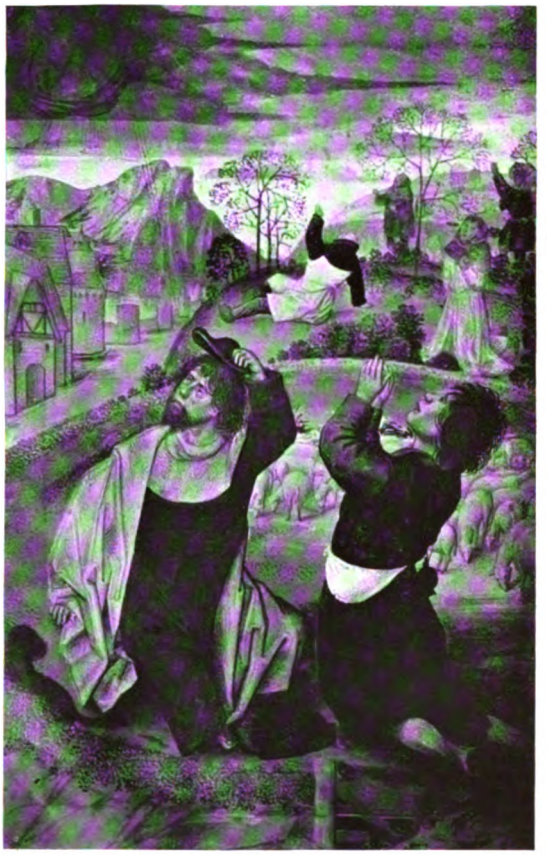


Abb. 18. Hortulusmeister, Gebetbuch cod. 1887 Wien

Zu: FRIEDRICH WINKLER, GERARD DAVID UND DIE BRÜGGER MINIATURMALEREI SEINER ZEIT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 19. G. DAVID, Breviar der Isabella v. Spanien
Brit. Mus.

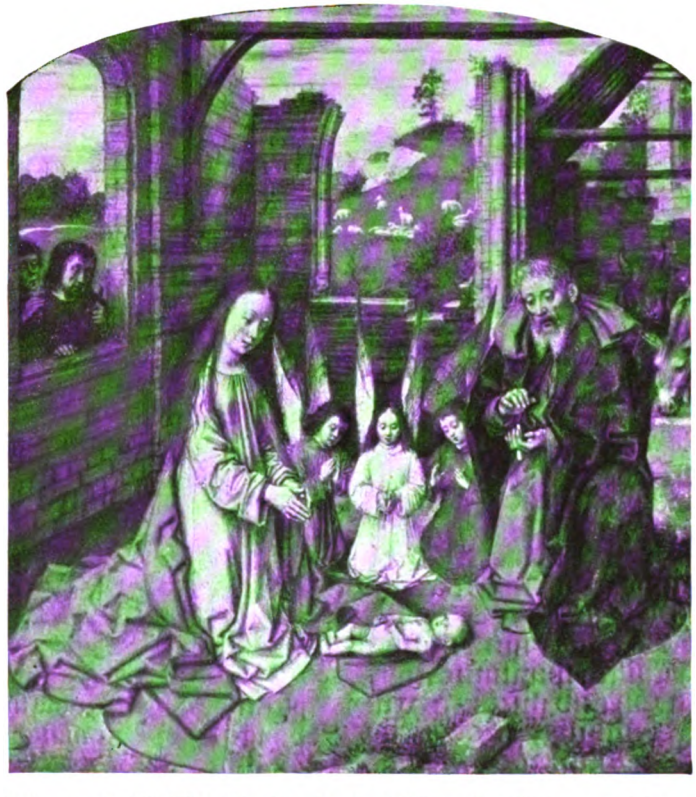


Abb. 20. G. DAVID, Breviar der Isabella v. Spanien Brit. Mus.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 21. G. DAVID, Breviar der Isabella v. Spanien Brit. Mus.

Abb. 22. G. DAVID, Breviar der Isabella v. Spanien
Brit. Mus.

Abb. 23. Hortulusmeister, Gebetbuch
Kassel

Zu: FRIEDRICH WINKLER, GERARD DAVID UND DIE BRÜGGER MINIATURMALEREI SEINER ZEIT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Spanischer (?) Meister um 1560, Königin Isabella von Valois
Madrid, Descalzas Reales

Abb. 2. SANCHEZ COELLO?, Eine Infantin bei der Toilette

Zu: AUGUST L. MAYER, PORTRÄTS SPANISCHER INFANTINNEN AUS DEM 16. JAHRHUNDERT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. PANTOJA DE LA CRUZ, Ein fürstliches Baby
Madrid, Descalzas Reales

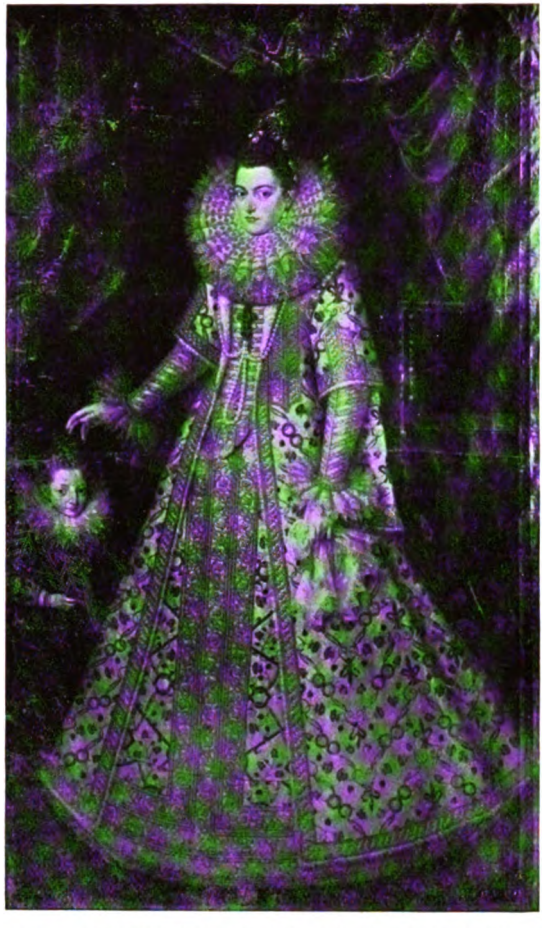
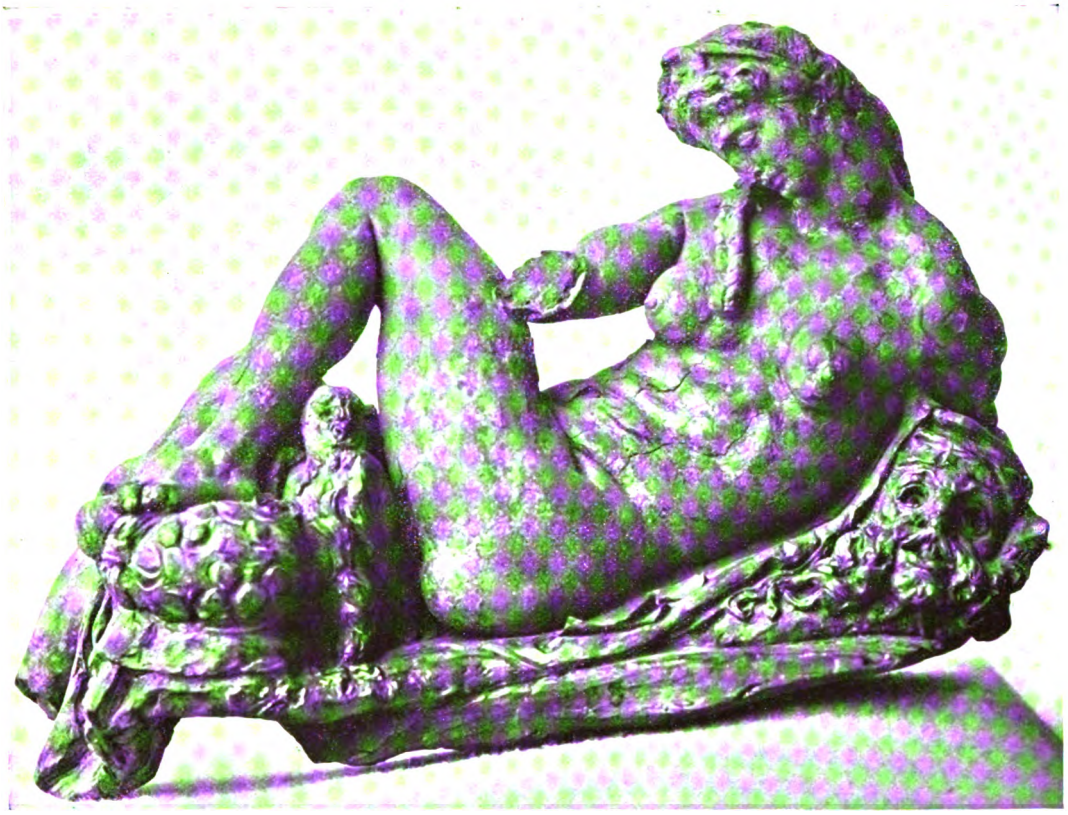


Abb. 4. POURBUS d. J., Die Infantin Isabella Clara Eugenia

Zu: AUGUST L. MAYER, PORTRÄTS SPANISCHER INFANTINNEN AUS DEM 16. JAHRHUNDERT

Digitized by Google

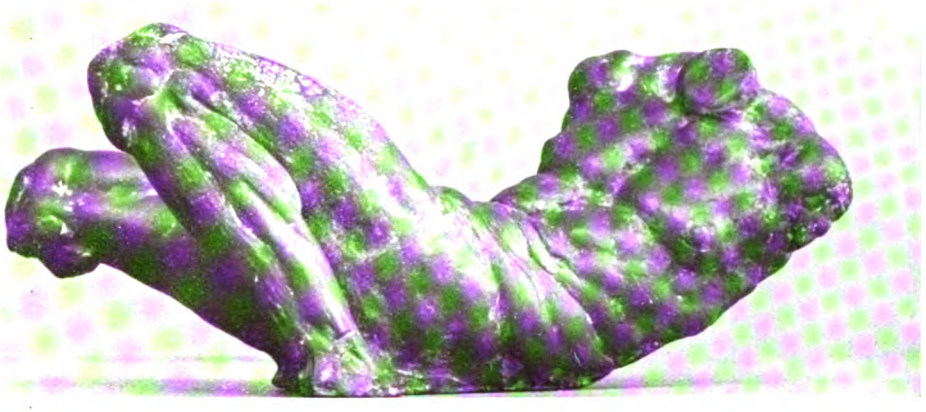
Digitized by Google

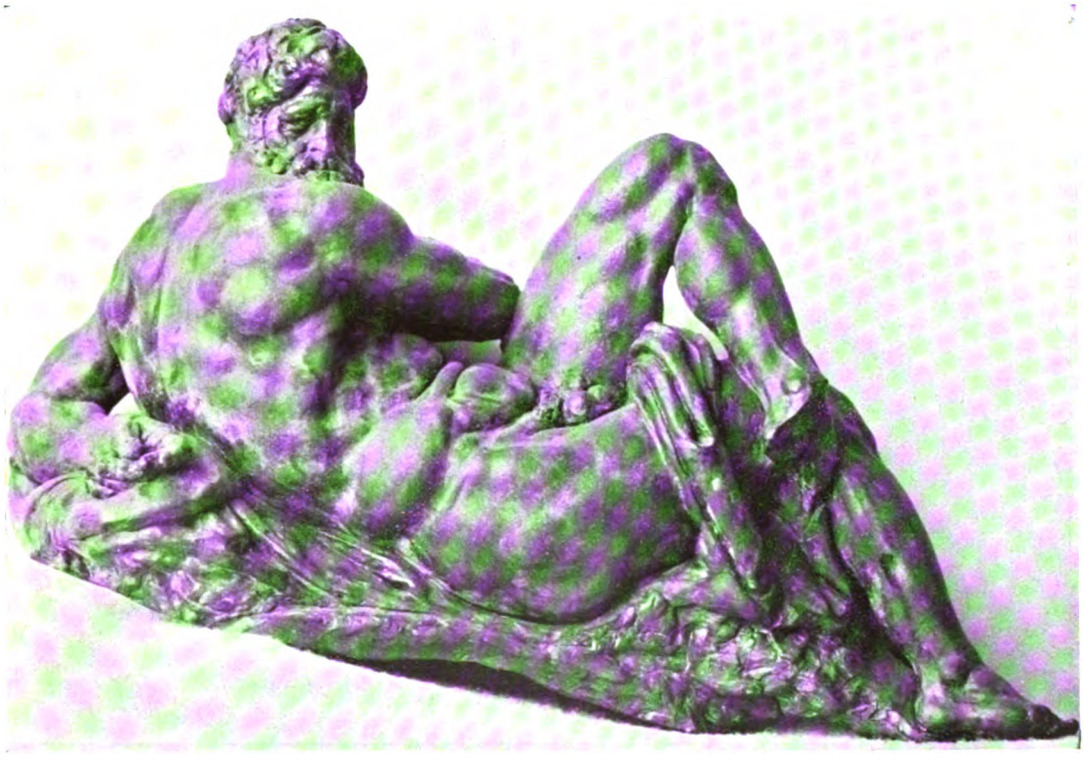


Digitized by Google

u: HENRY THODE, MICHELANGELOS TONMODELLE AUS DER HÄHNELSCHEN SAMMLUNG

Digitized by Google

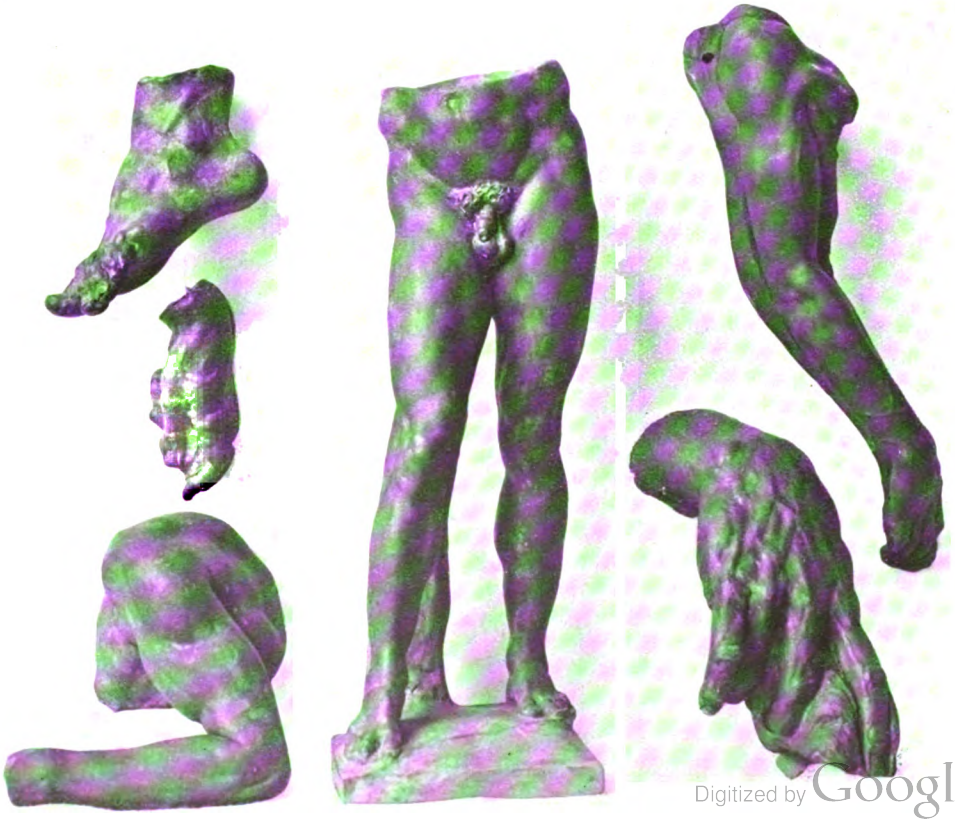




Zu: HENRY THODE, MICHELANGELOS TONMODELLE AUS DER HÄHNELSCHEN SAMMLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Zu: HENRY THODE, MICHELANGELOS TONMODELLE AUS DER HÄHNELSCHEN SAMMLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

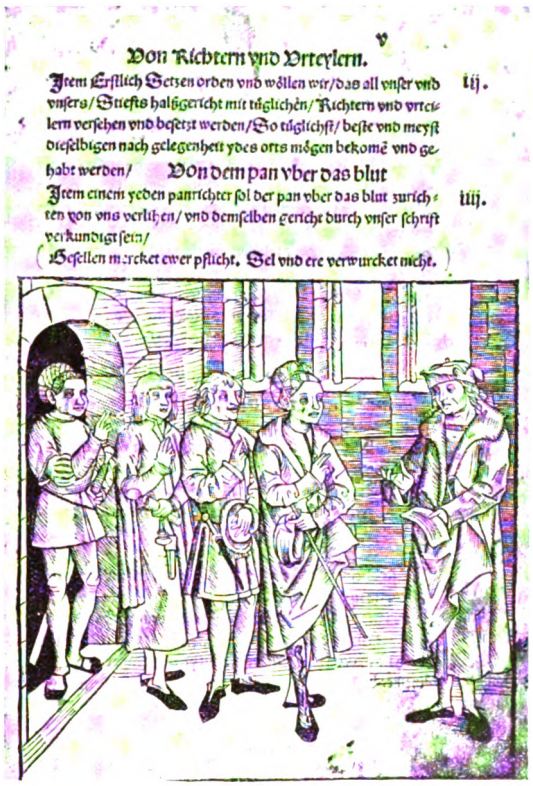


Abb. 1

Abb. 2

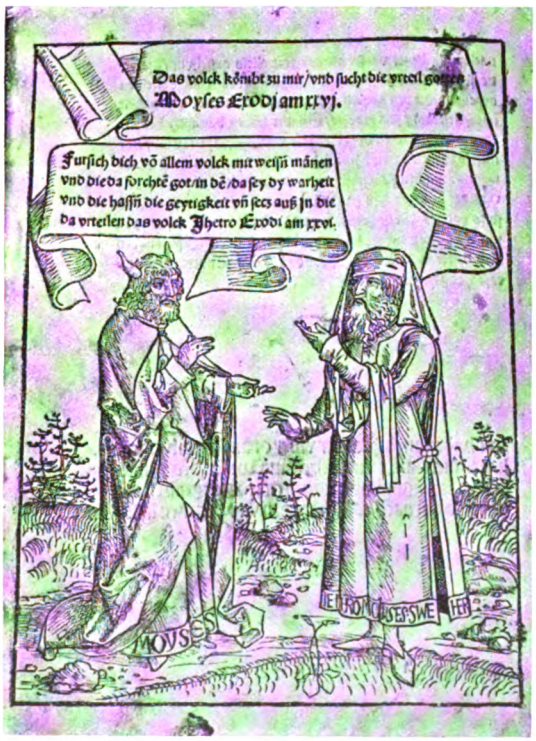


Abb. 3

Abb. 4

Abb. 1—4 Holzschnitte von Wolfgang Katzenheimer für die Bamberger Halsgerichtsordnung, 1507. Abb. 1 und 2 ist von Fritz Hamer, Abb. 3 und 4 von Albrecht Rodner geschnitten

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Das Bamberger Fenster im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Der hl. Petrus aus dem Bamberger Fenster in der Sebalduskirche zu Nürnberg

Abb. 7. Karton zu dem hl. Petrus aus der Werkstatt von Wolfgang Katzenheimer London, British Museum

Digitized by Google

Digitized by Google

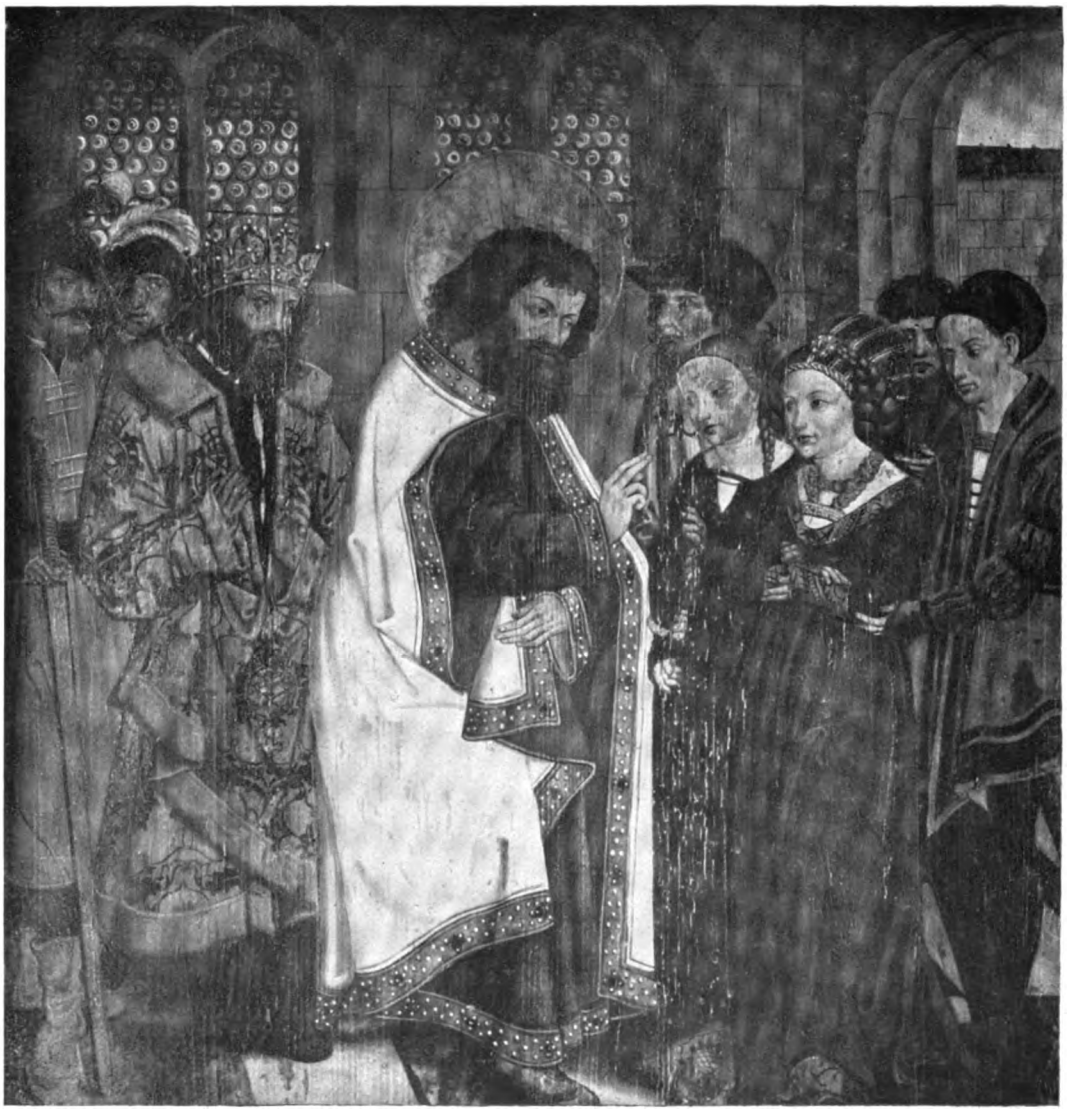


Abb. 8. Szene aus dem Leben des hl. Bartholomäus. Altargemälde von Wolfgang Katzenheimer
Galerie auf dem Michelsberg in Bamberg

Zu: JOHANNES SCHINNERER, WOLFGANG KATZENHEIMER VON BAMBERG

Digitized by Google

Digitized by Google

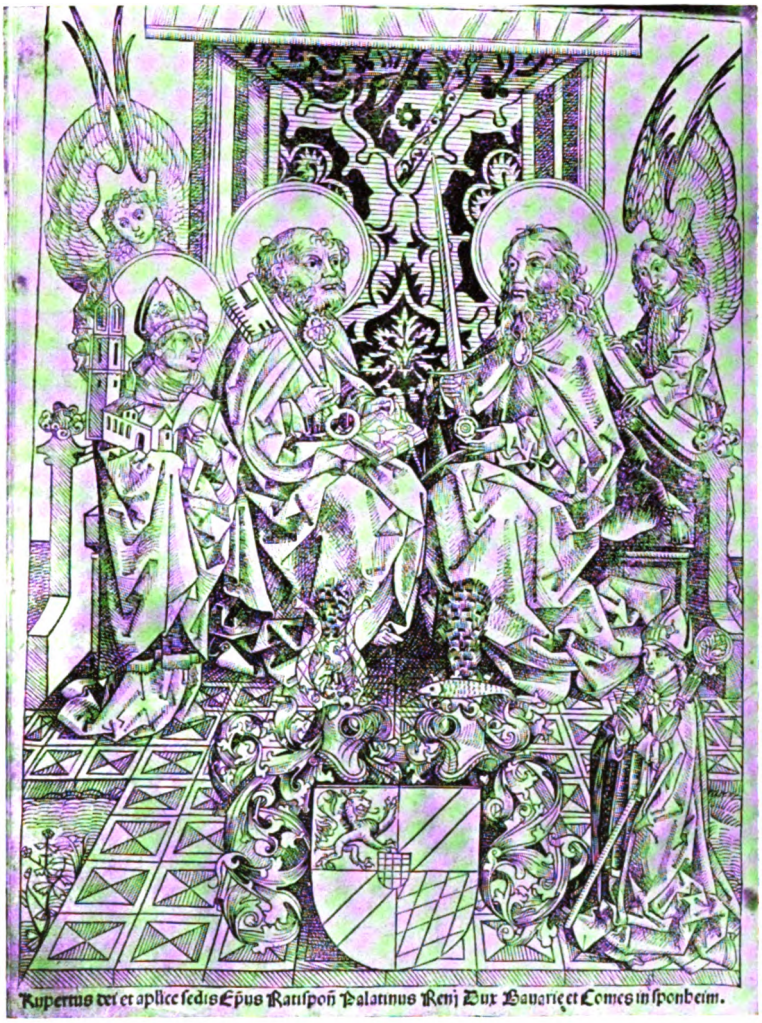


Abb. 9. Holzschnitt von Wolfgang Katzenheimer in dem Breviarium Ratisbonense, 1496

Zu: JOHANNES SCHINNERER, WOLFGANG KATZENHEIMER VON BAMBERG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. ALBRECHT DÜRER, Kupferstich (Bartsch 95)

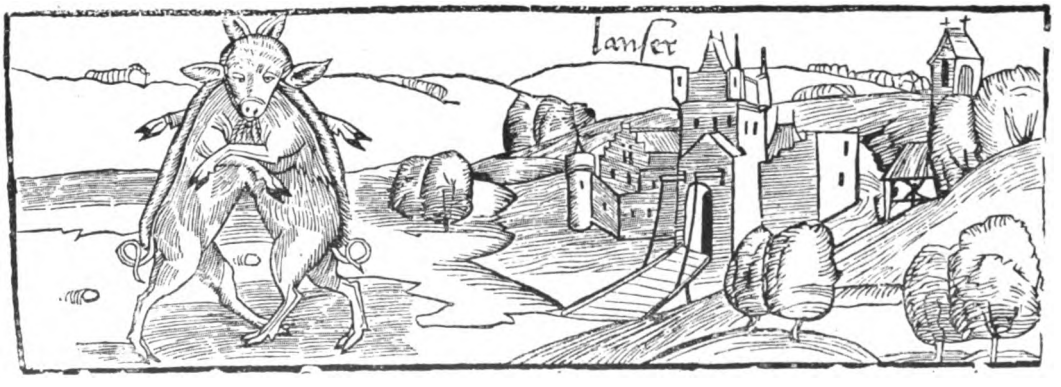
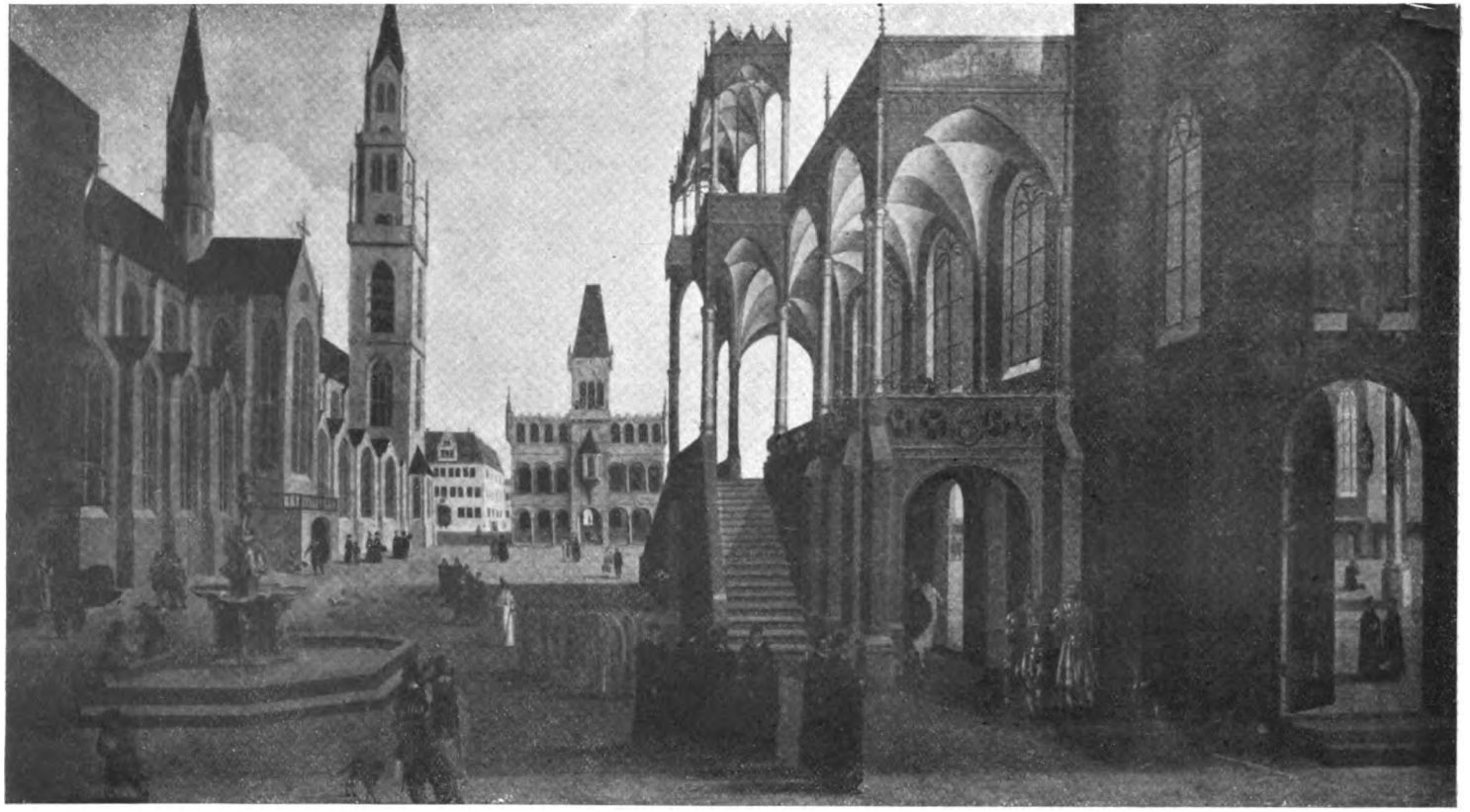


Abb. 2. Basler Holzschnitt von 1496

Zu: E. MAJOR, DÜRERS KUPFERSTICH „DIE WUNDERBARE SAU VON LANDSER" IM ELSASS

Digitized by Google

Digitized by Google



HENDRICK AERTS, Niederländischer Marktplatz

Schwedt a. O., Privatbesitz

Zu: HANS JANTZEN, HENDRICK AERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Altar der Nikolaikapelle zu Hannover (ehemals in der Ägidienkirche daselbst)

Photograph Preil, Hannover

Zu: V. CURT HABICHT, ZUR GOTISCHEN MALEREI HILDESHEIMS

Digitized by Google

Digitized by Google

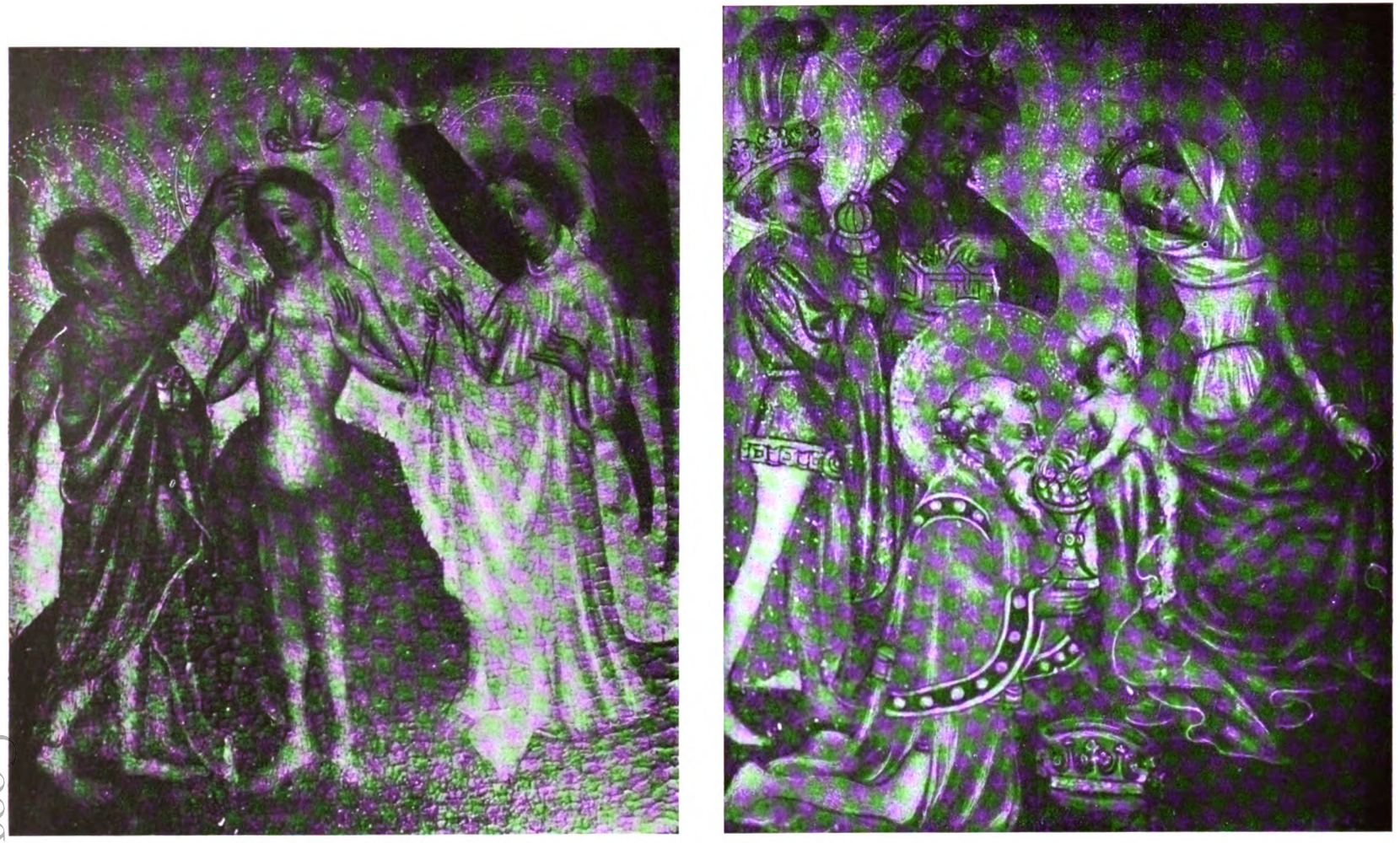


Abb. 2. Einzelszenen des Altares der Nikolaikapelle zu Hannover (ehemals in der Ägidienkirche daselbst) Photograph Preil, Hannover

Zu: V. CURT HABICHT, ZUR GOTISCHEN MALEREI HILDESHEIMS

Digitized by Google

Digitized by Google

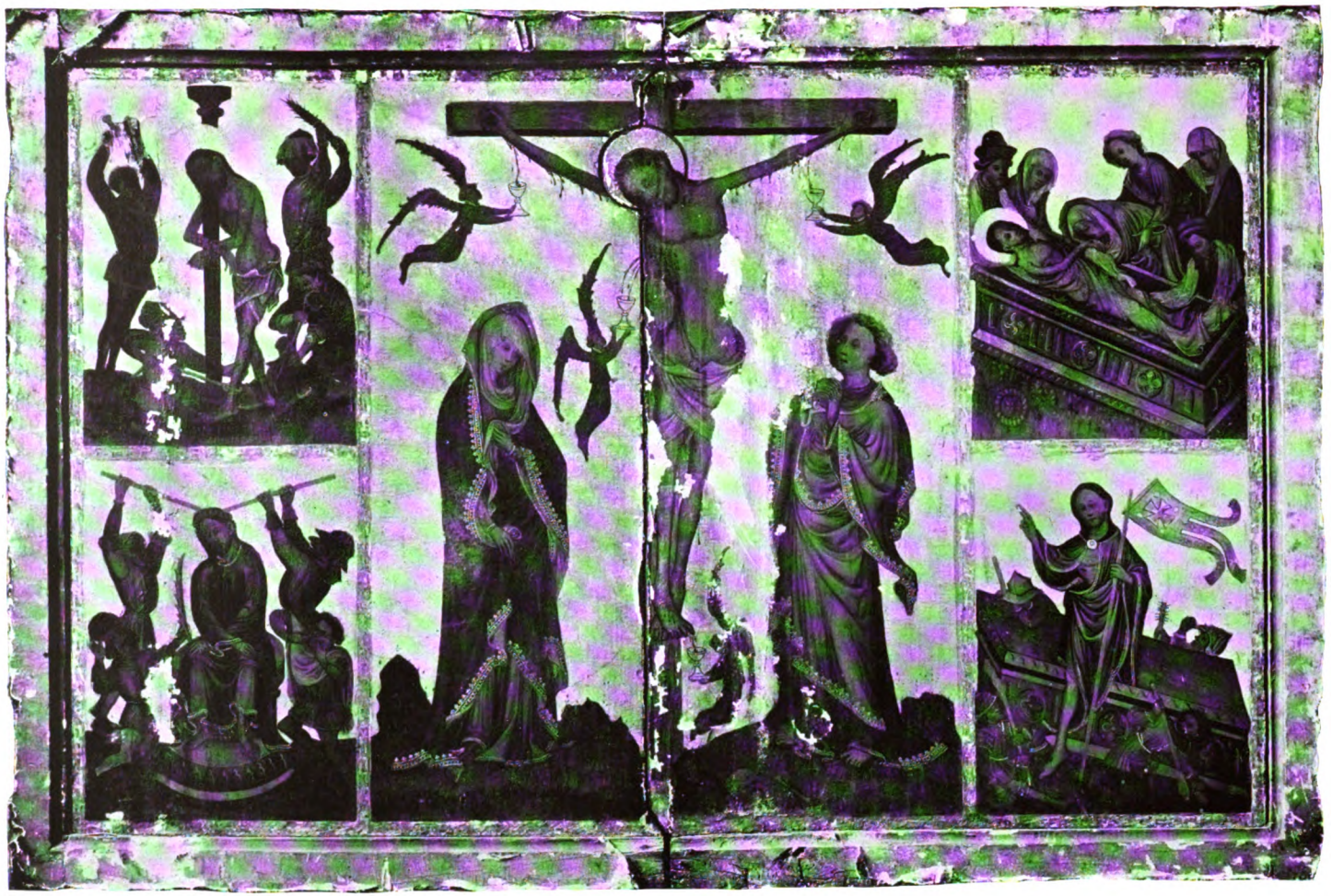


Abb. 3. Außenseiten der Flügel des Altares des Minoritenklosters zu Hannover (jetzt im Provinzialmuseum daselbst, Welfen-Museum Nr. 23)
Mit Genehmigung Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Cumberland. — Photograph G. A. Alpers jr., Hannover

Zu: V. CURT HABICHT, ZUR GOTISCHEN MALEREI HILDESHEIMS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Altar der Lambertikirche zu Hildesheim (jetzt im Römermuseum daselbst) Photograph Bödecker, Hildesheim

Zu: V. CURT HABICHT, ZUR GOTISCHEN MALEREI HILDESHEIMS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Außenseite der Flügel des Altares der St. Trinitatisspitalkapelle, jetzt Römermuseum zu Hildesheim Photograph Bödecker, Hildesheim

Zu: V. CURT HABICHT, ZUR GOTISCHEN MALEREI HILDESHEIMS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Pietà — Münster i. W., Landesmuseum

Abb. 2. Pietà — Frankfurt a. M., Städtische Galerie

Zu: BURKHARD MEIER, ZUR MAINZER PLASTIK DES 15. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Pietà — Münster i. W., Landesmuseum

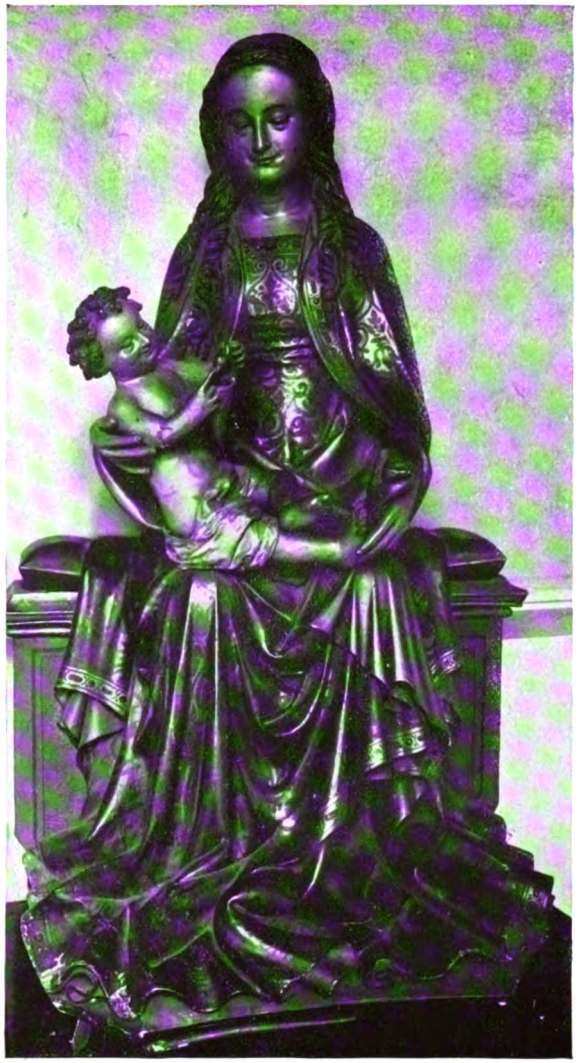


Abb. 4. Muttergottes — Mainz, Seminarkirche

Zu: BURKHARD MEIER, ZUR MAINZER PLASTIK DES 15. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5/6. Muttergottes

Mainz, Seminarkirche

Abb. 7. Pietà

Boppard, Karmeliterkirche

Digitized by Google

Digitized by Google

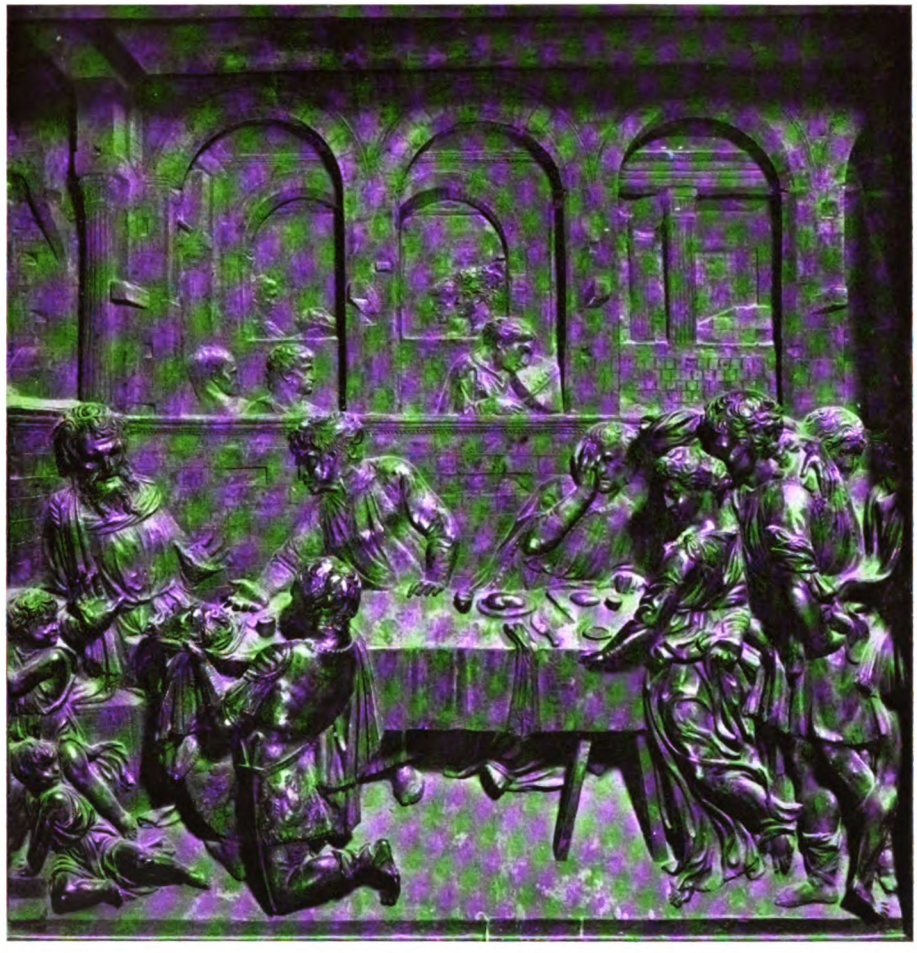


Abb. 1. DONATELLO, Tanz der Salome — Siena, San Giovanni

Zu: PAUL ZUCKER, RAUMDARSTELLUNG UND ARCHITEKTURWIEDERGABE BEI DONATELLO

Digitized by Google

Digitized by Google

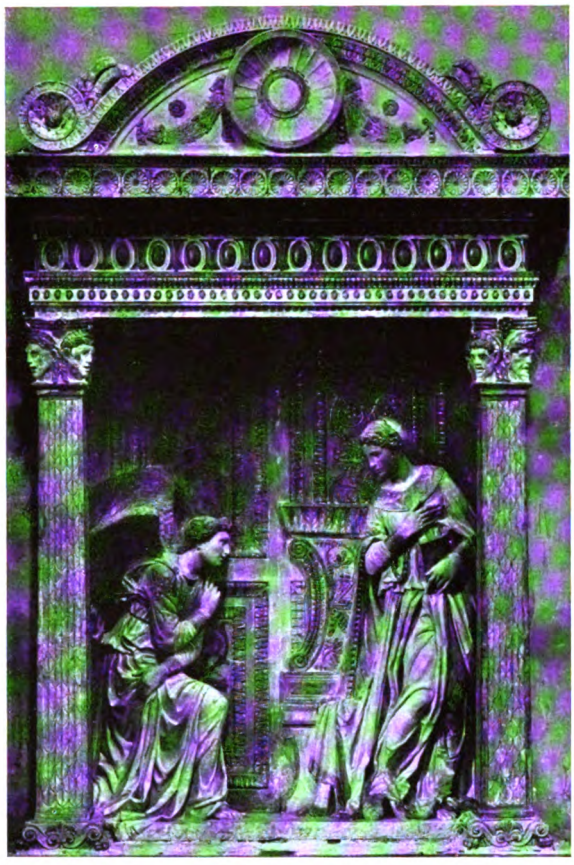


Abb. 2. DONATELLO, Verkündigungstabernakel
Florenz, St. Croce

Abb. 4. FILARETE, Martyrium des hl. Petrus
Rom, St. Peter

Digitized by Google

Digitized by Google

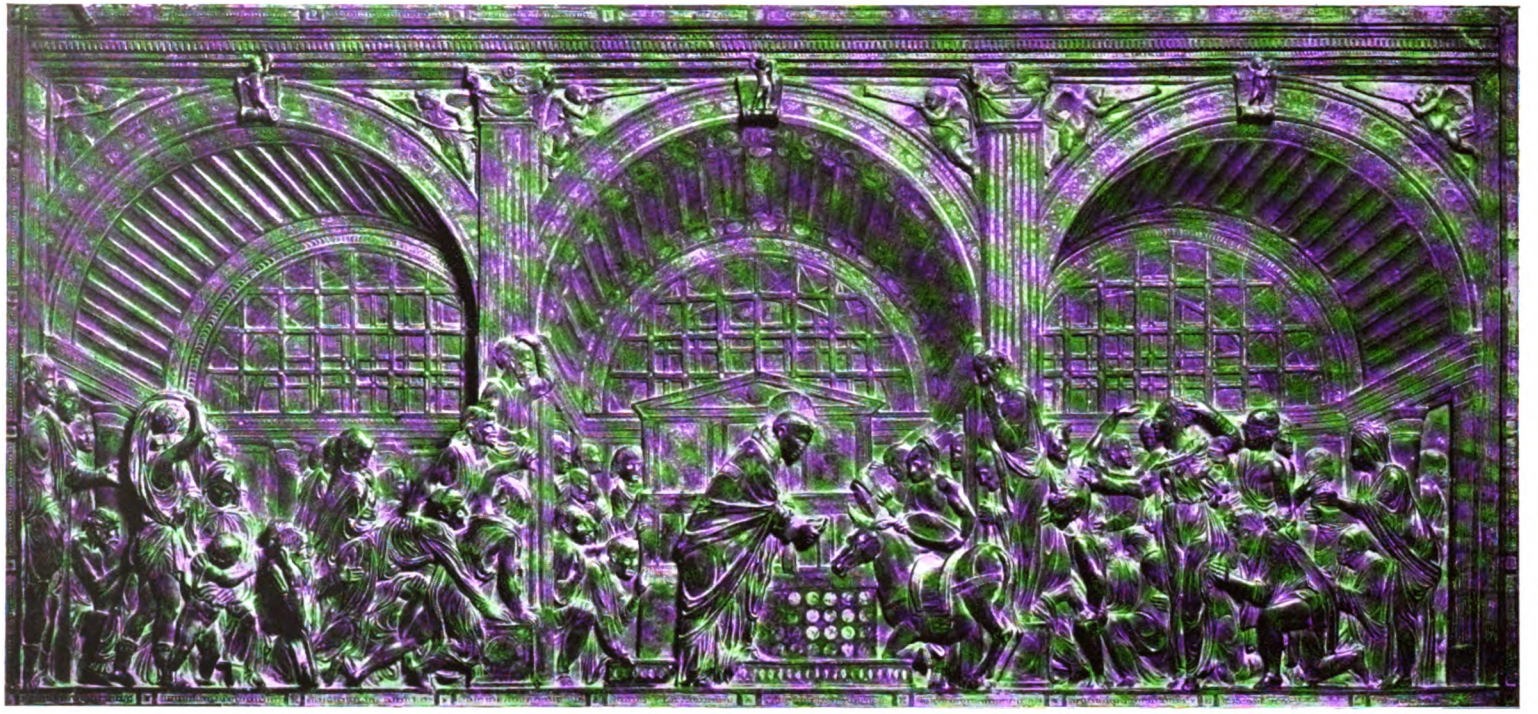


Abb. 3. DONATELLO, Eselswunder des hl. Antonius Padua, Santo

Zu: PAUL ZUCKER, RAUMDARSTELLUNG UND ARCHITEKTURWIEDERGABE BEI DONATELLO

Digitized by Google

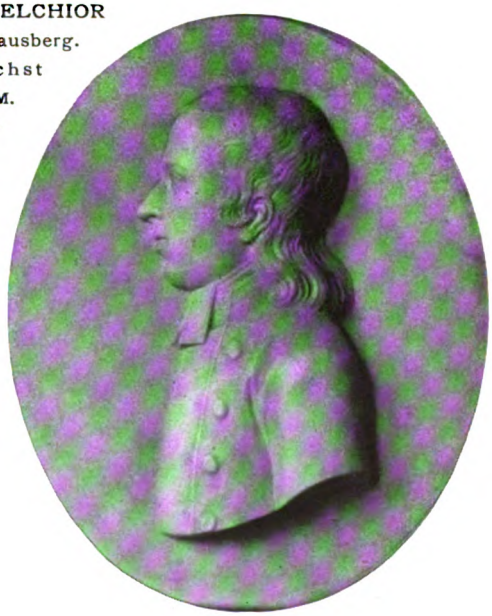
Digitized by Google

LANDOLIN OHMACHT (?), Unbekannter Herr. Biskuit Frankenthal
Frankfurt a. M., Privatbesitz

LANDOLIN OHMACHT (?), Unbekannte Dame. Biskuit Frankenthal
Frankfurt a. M., Privatbesitz

JOHANN PETER MELCHIOR
Johann Rütger Lausberg.
Biskuit Höchst
Frankfurt a. M.
Privatbes.

JOHANN PETER MELCHIOR, Hofprediger D. Schmidt. Gips nach Biskuit Nymphenburg
Frankfurt a. M., Privatbesitz



JOHANN PETER MELCHIOR, Professor Astner, 1803. Alabaster
Frankfurt a. M., Privatbesitz

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1/2. Arca des hl. Lukas, 1316, Mittelsäule. Padua, Sta. Giustina

Abb. 3/4. Arca des hl. Lukas, Reliefs. Padua, Sta. Giustina

Digitized by Google

Zu: LEO PLANISCIG, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN SKULPTUR IM 14. JAHRH. / DER SARKOPHAG DES HEILIGEN LUKAS IN Sta. GIUSTINA ZU PADUA

Digitized by Google

Abb. 5. Statue des Enrico Scrovegni. Padua; Arena, Sakristei
Fot. Alinari

Zu: LEO PLANISCIG, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN SKULPTUR IM 14. JAHRH. DER SARKOPHAG DES HEILIGEN LUKAS IN Sta. GIUSTINA ZU PADUA

Digitized by Google

Digitized by Google

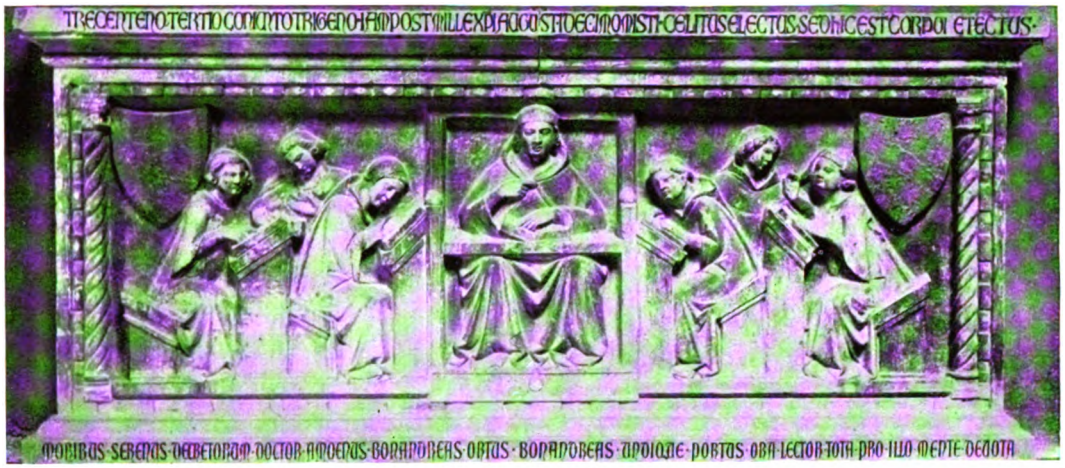


Abb. 6. Grabmal des Buonandrei, 1333. Bologna; Museo civico Fot. dell'Emilia

Abb. 7. Grabmal des Bartoluzzo de' Preti, 1318. Bologna, Museo civico Fot. dell'Emilia

Zu: LEO PLANISCIG, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN SKULPTUR IM 14. JAHRH. DER SARKOPHAG DES HEILIGEN LUKAS IN Sta. GIUSTINA ZU PADUA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. LORENZO LOTTO, Der hl. Stephanus Samml. Messinger

Abb. 2. GUIDO RENI, Ecce homo Samml. Messinger

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. ANDREA SACCHI, Heiliger Bischof
Samml. Messinger

Abb. 4. ANDREA SACCHI, Der hl. Filippo Neri
Samml. Messinger

Zu: LEANDRO OZZÒLA, BILDER AUS DER SAMMLUNG MESSINGER IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. CARLO CIGNANI, Caritas — Samml. Messinger

Abb. 6. CARLO CIGNANI, Die fünf Sinne — Stich im Gabinetto naz. delle stampe, Rom

Zu: LEANDRO OZZOLA, BILDER AUS DER SAMMLUNG MESSINGER IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. CARLO DOLCI, Madonna und Kind Samml. Messinger

Zu: LEANDRO OZZÒLA, BILDER AUS DER SAMMLUNG MESSINGER IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. J. SUTTERMANS, Bildnis des Kardinals Carlo de' Medici
Samml. Messinger

Abb. 9. SUTTERMANS, Porträt d. Kardinals Carlo de' Medici (Ausschnitt)
Poggio a Cajano

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. FR.-J. NAVEZ, Familienbildnis Hemptinne — Brüssel, Musée moderne de Peinture

Zu: HANS VOLLMER, FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. FR.-J. NAVEZ, Mme. Faber Brüssel, Musée moderne de Peinture

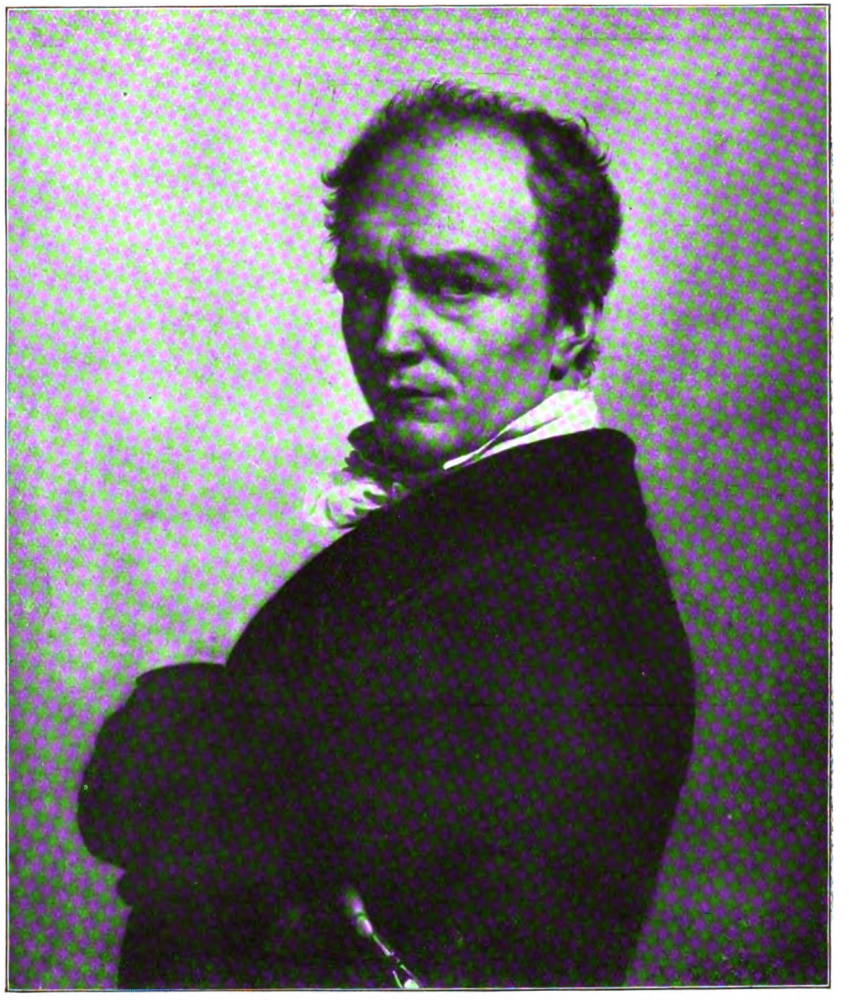


Abb. 3. FR.-J. NAVEZ, Selbstbildnis, 1826 Brüssel, Musée moderne de Peinture

Zu: HANS VOLLMER, FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. FR.-J. NAVEZ, Urteil Salomos

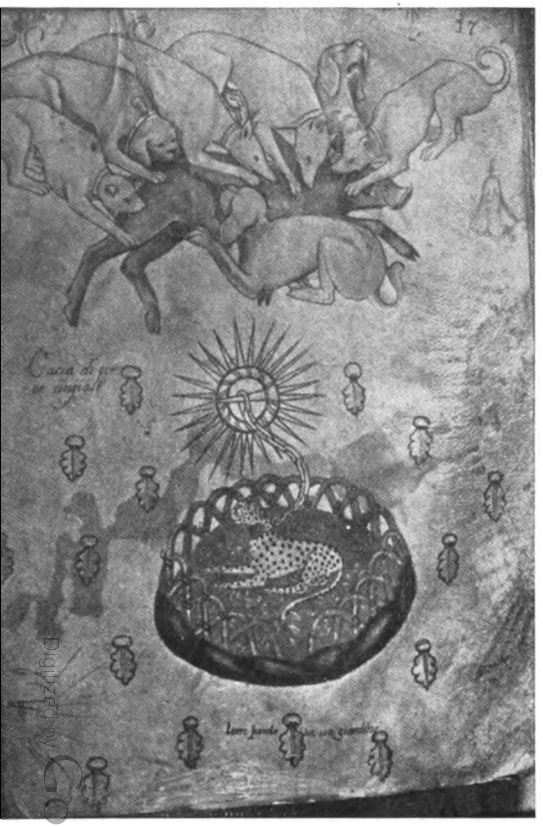
Brüssel, Musée moderne de Peinture

Abb. 5. FR.-J. NAVEZ, Mme. Doucet

Brüssel, Musée moderne de Peinture

Digitized by Google

Digitized by Google



b. 1. Eberhatz, Zeichnung im Skizzenbuch des Giovanni de' Grassi in der Biblioteca Civica zu Bergamo
Photographie nach Toesca, La pittura etc. nella Lombardia, Milano 1912

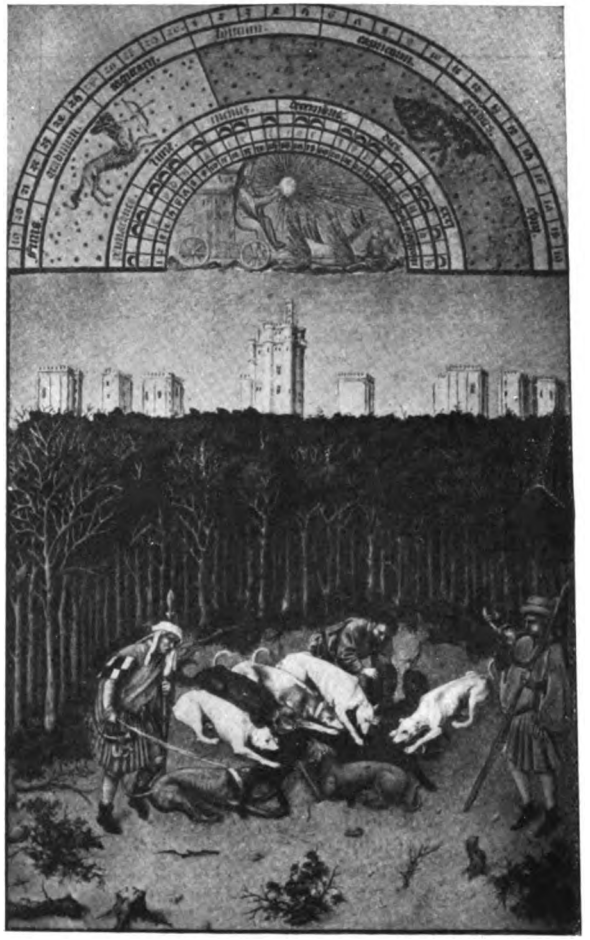
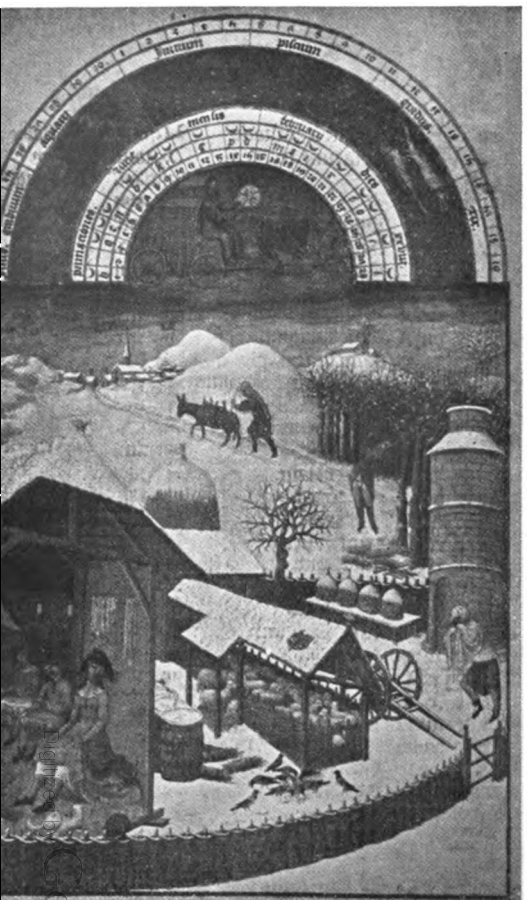


Abb. 2. Eberhatz in den Très riches Heures du Duc de Berry
Photographie nach Gazette des beaux-arts

Abb. 3. Eberhatz im Breviarium Grimani
Photographie nach der Publikation von Ongania in Venedig

Digitized by Google



4. Februarbild aus den Très riches Heures
Nach Toesca, p. 418

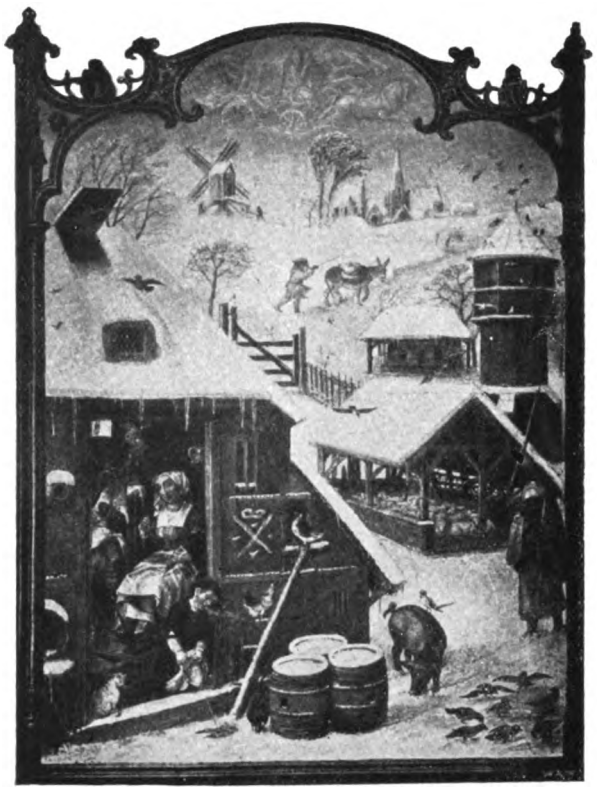


Abb. 5. Februarbild aus dem Breviarium Grimani
Photographie nach der Publikation von Ongania in Venedig

Abb. 6. Heimsuchung aus Breviarium Grimani
Photographie nach der Publikation von Ongania in Venedig

Digitized by Google

Abb. 7. Heimsuchung aus Kodex lat. 23637, Münchner Staatsbibliothek
Photographie von Teufel, München

Abb. 8. Maria, Propheten u. Sibyllen. Aus Kodex lat. 23637
Photographie von Teufel, München

Abb. 9. Virgo Deipara, Museum Antwerpen. Dort angeblich Jan Mostaert

Abb. 10. Deipara Virgo. S. Jakobskirche, Brügge. Nach Friedländer

Digitized by Google

Digitized by Google

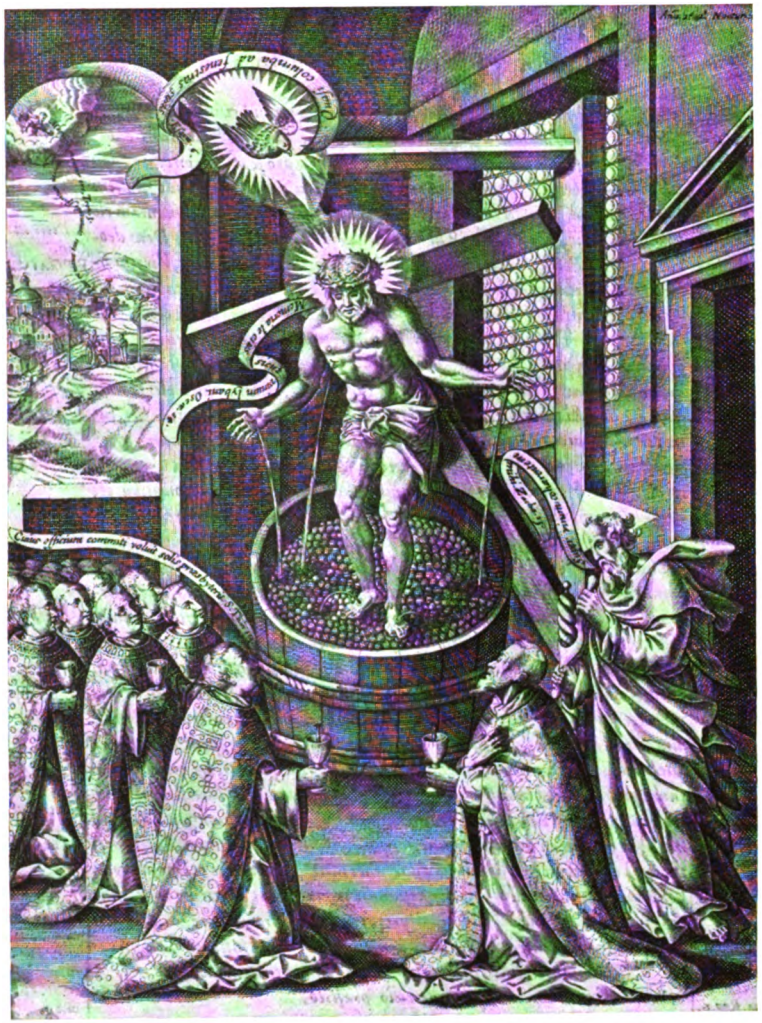


Abb. 1. PRIETO u. COURBES, Psalmodia Eucharistica, spanisch, 17. Jahrh. „Christus in der Kelter“

Abb. 2. PRIETO u. COURBES, Psalmodia Eucharistica, spanisch, 17. Jahrh. Parallele des hl. Abendmahls und „großen Gastmahls“ (Luk. 14)

Zu: WALTER ROTHES, DIE VERHERRLICHUNG DER EUCHARISTIE IN DER BLÜTEZEIT DER SPANISCHEN KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. PRIETO u. COURBES, Psalmodia Eucharistica, spanisch, 17. Jahrh. Allegorie auf die hl. Eucharistie

Abb. 4. CLAUDIO COELLO, Die wunderbare Hostie (La Santa Forma) Sakristei der Kirche des Eskorial

Zu: WALTER ROTHES, DIE VERHERRLICHUNG DER EUCHARISTIE IN DER BLÜTEZEIT DER SPANISCHEN KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

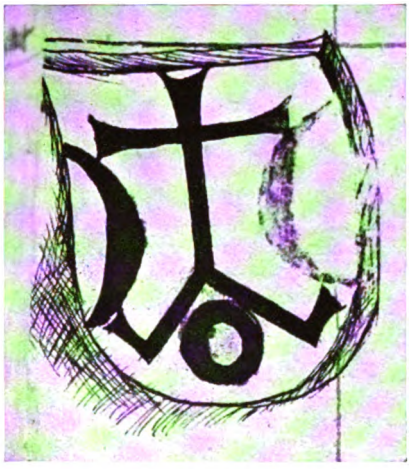


Abb. 1

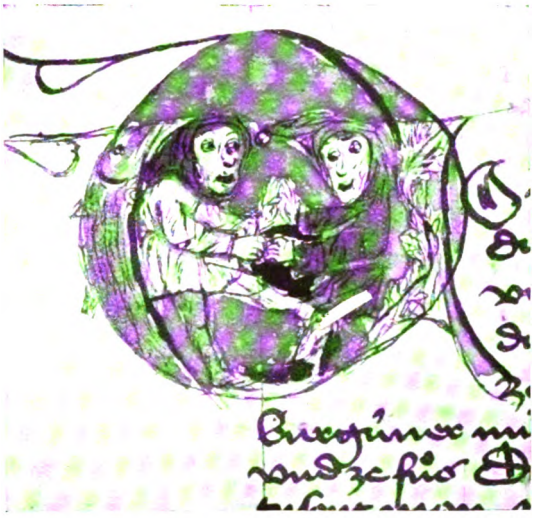


Abb. 2.

Abb. 3

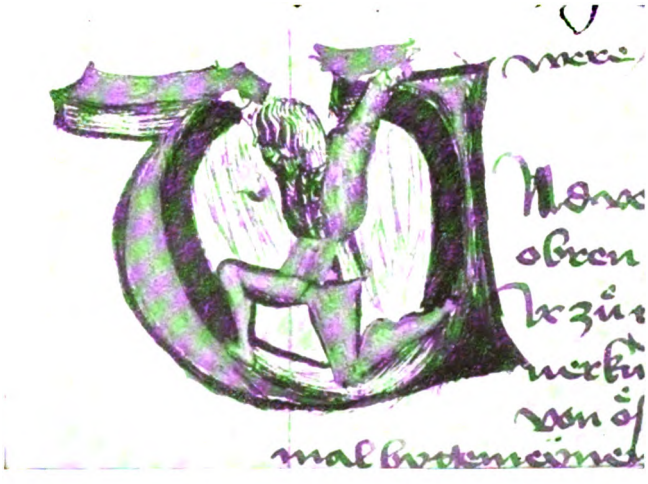


Abb. 4

Zu: FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH, HANS FRIES ALS ZEICHNER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5

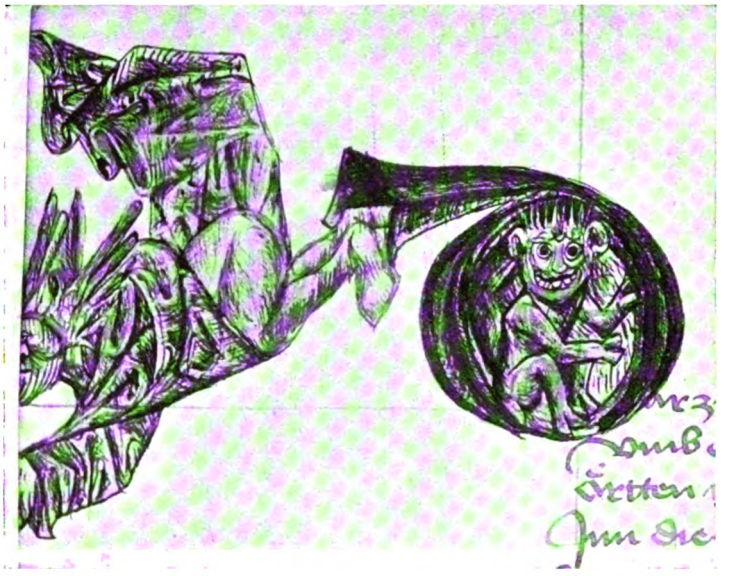


Abb. 6

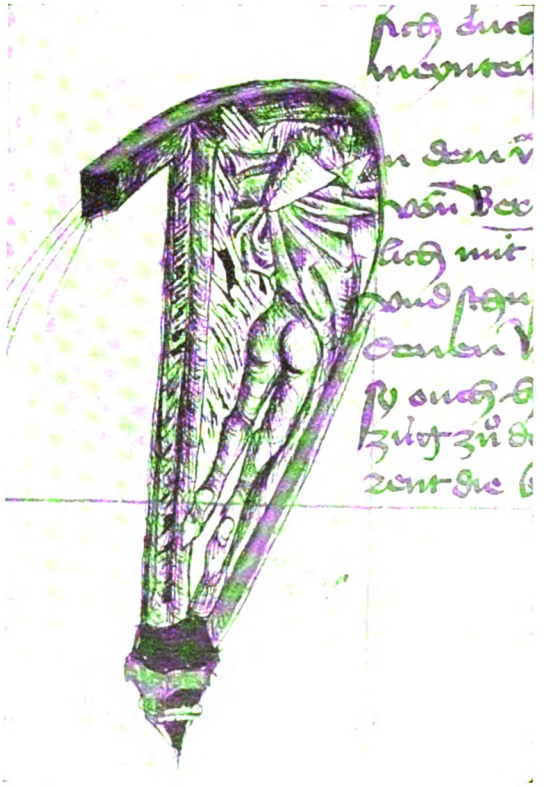


Abb. 7

Abb. 8

Zu: FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH, HANS FRIES ALS ZEICHNER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9

Abb. 10

Abb. 11

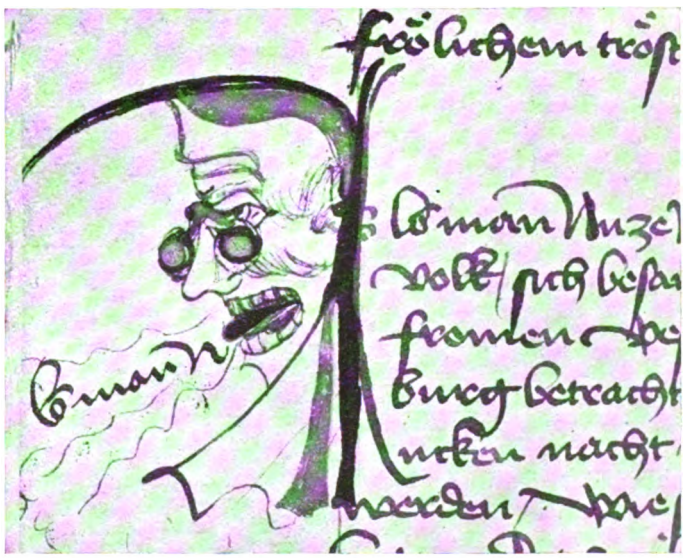


Abb. 12

Digitized by Google

Zu: FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH, HANS FRIES ALS ZEICHNER

Digitized by Google

Abb. 13

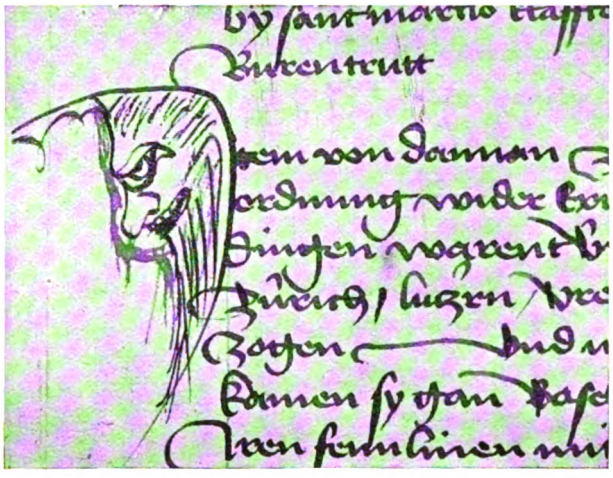


Abb. 14

Abb. 15

Abb. 16

Digitized by Google

Zu: FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH, HANS FRIES ALS ZEICHNER

Digitized by Google

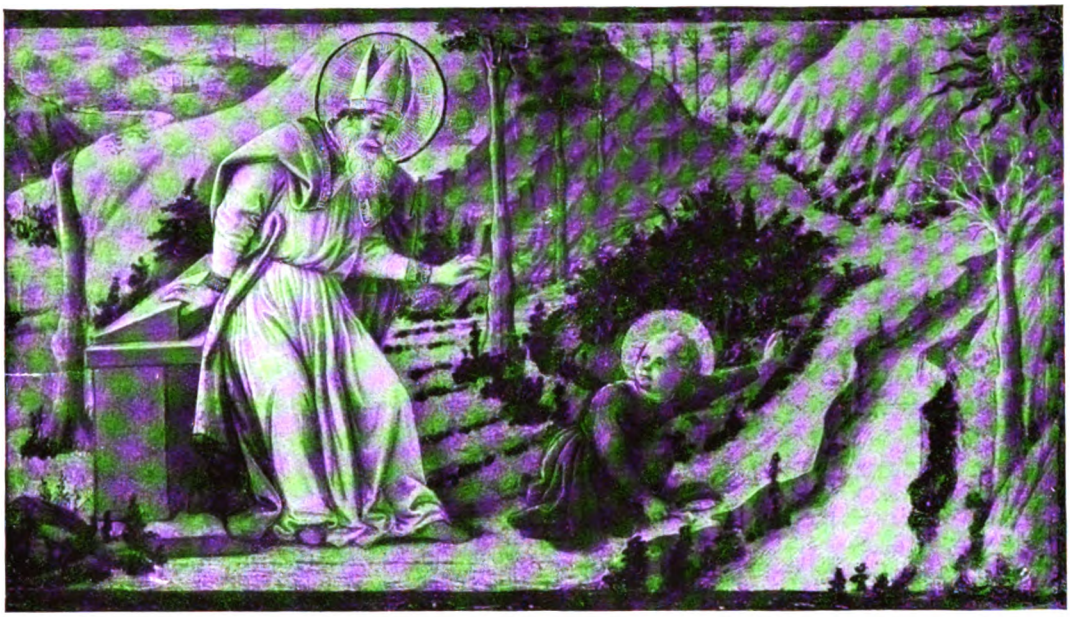


Abb. 1. Fra FILIPPO LIPPI, Predellenstück mit dem heiligen Augustinus
St. Petersburg, Sammlung der Herzogin von Oldenburg

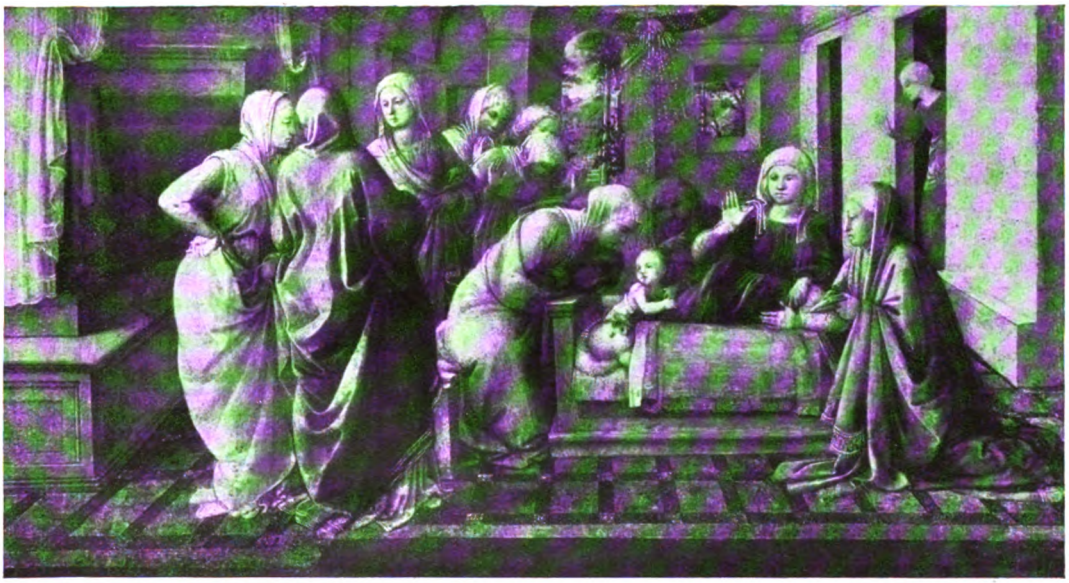


Abb. 2. Fra FILIPPO LIPPI, Predellenstück mit der Darstellung aus der Kindheit eines Heiligen
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Zu: HENRIETTE MENDELSOHN, DIE PREDELLE FRA FILIPPOS IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM UND IHR GEGENSTÜCK

Digitized by Google

Digitized by Google

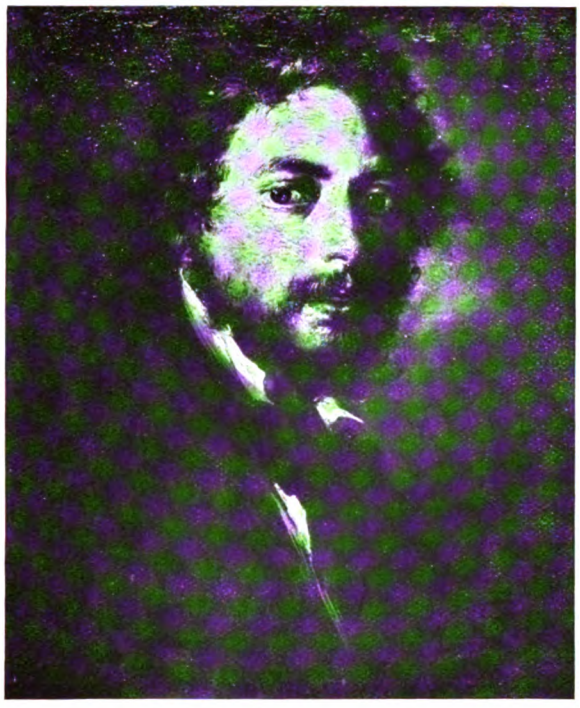


Abb. 1. MARÉES, Porträt von Lunteschutz

Mit Genehmigung d. Marées-Photographien-Verlags von E. A. Seemann in Leipzig

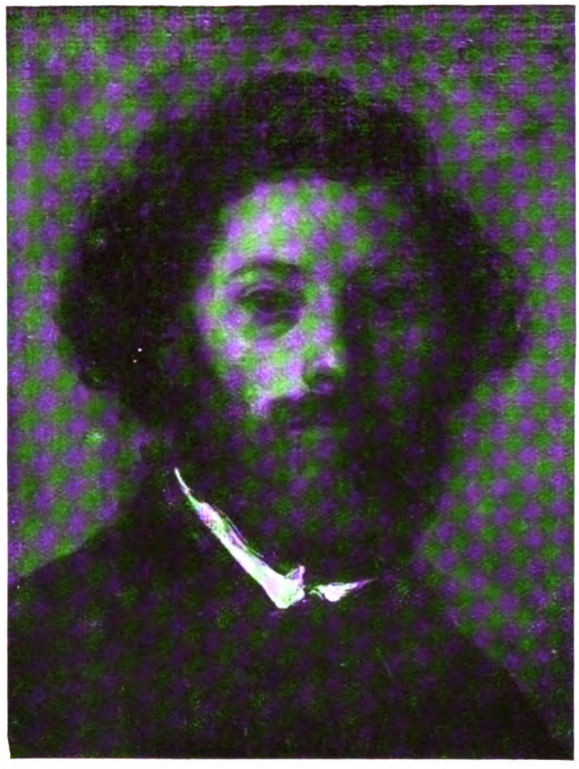


Abb. 2. COURBET, Porträt von Lunteschutz

Abb. 3. Photographie von Lunteschutz

Abb. 4. JULES LUNTESCHUTZ, Selbstporträt

Zu: CARL GEBHARDT, EIN PORTRÄT VON HANS VON MARÉES

Digitized by Google

Digitized by Google

GOOSSEN VAN DER WEYDEN, Das Martyrium des hl. Georg. Ölgemälde auf einer Eichenholztafel
Besitzer: Kestner-Museum, Hannover

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann, München

Zu: V. CURT HABICHT, EINE ARBEIT VON GOOSSEN VAN DER WEYDEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 080160763

Digitized by Google

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 080160763

Digitized by Google

Digitized by Google